MICHELANGELO

DES MEISTERS WERKE IN 169 ABBILDUNGEN











KLASSIKER DER KUNST
IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART

MICHELANGELO

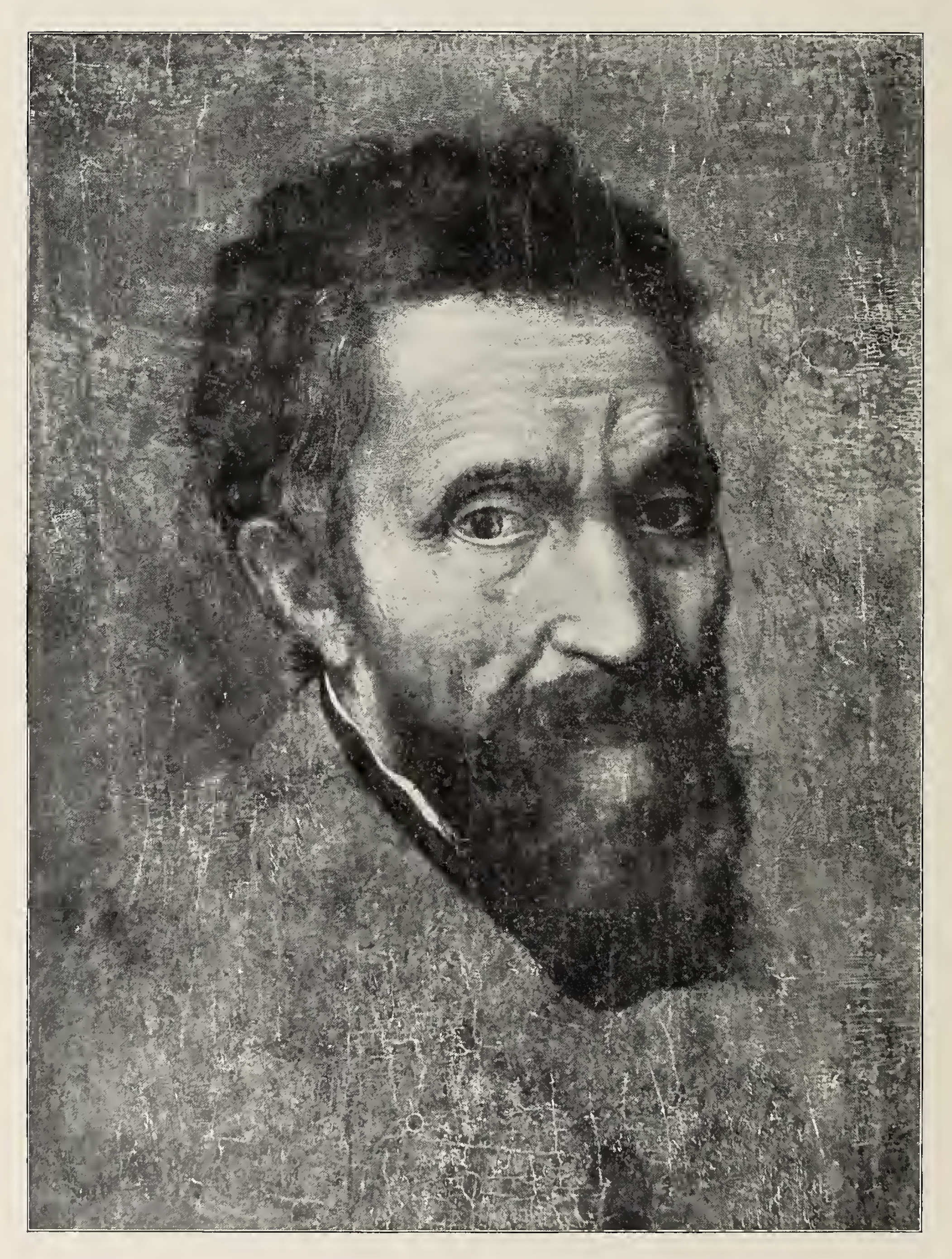
KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

SIEBENTER BAND

MICHELANGELO

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1912



Bildnis Michelangelos

Ausschnitt aus einem dem Salviati zugeschriebenen Gemälde in der Sammlung Chaix d'Est-Ange in Paris

MICHELANGELO

DES MEISTERS WERKE

IN 169 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

FRITZ KNAPP

VIERTE AUFLAGE



STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1912

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg



Propheten und Sibyllen an der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja

MICHELANGELO

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Auch der Ruhm der Größten ist wandelbar wie die Ideale der Zeiten, der Menschen. Wahrhaft bewundern werden wir nur Meister, deren Geist unserm Streben verwandt ist, in deren Wollen und Können wir zu übergewaltigen Energien, zu überherrlicher Pracht das erfüllt finden, was unser schwacher Wille sich wünscht. Lange Jahrzehnte ist Raffael als der höchste Genius der Kunst angebetet worden, zu jener Zeit, als in der Schule Goethes ein feines Formgefühl wachblieb und man in der Kunst frohes, leichtes Genießen nur edler Schönheit suchte. Dann kamen unruhige Zeiten des Erwachens individueller Gefühle, eigner Kraft, neuen, tiefernsten Strebens. Die weichen Laute des umbrischen Meisters vermochten nicht mehr zu entzücken. Jetzt erstand, wenn man überhaupt nach Italien ging, die Kunst von Florenz, von Toskana als höchstes Ideal. Dort zuerst hat sich die Kunst über das bloße Handwerk, aus spielerischer Dekoration erhoben, dort allein in Italien ist die Aufgabe der Kunst immer und zu jeder Zeit als höheres geistiges Schaffen erfaßt worden. Die Energien, mit denen die Künstler da ein Problem nach dem andern erfaßten und mit äußerster

Konsequenz fortbildeten — das entsprach dem frischen neuen Verlangen nach Kraftäußerung und wurde dann zur Bewunderung unsrer Zeit. Man staunte darüber, wie das Quattrocento die künstlerisch-optischen Aufgaben in oft sogar übertrieben realistischer Weise zu lösen suchte, wie das Trecento mit gleicher Urgewalt die innersten Seelenprobleme angriff. Giotto und Giovanni Pisano; Masaccio und Donatello; Verrocchio und Leonardo bewunderte man. Schließlich mußte sich der staunende Blick auf den Großmeister von Toskana wenden, in dem sich alle Fäden geistiger Erkenntnis und seelischer Empfindung vereinen, in dem das künstlerische Können des florentinischen Quattrocento und die innerlichen Gefühlswahrheiten, die Leidenschaften des Trecento sich zu vollkommener Einheit gestalteten — auf Michelangelo.

Was gilt uns jetzt noch Raffael, was Tizian oder Correggio neben diesem Michelangelo! Das ist ein Mann, der nur ein Vorwärts kennt, der nur sein Ich gelten läßt; ein Meister von unerschütterlicher Zielbewußtheit, von absoluter Wahrhaftigkeit. Auch die vollkommenste künstlerische Form ist nichts als ein urwüchsiger Ausdruck innerer Gefühle, wilder Leidenschaft. Können und Wollen sind bei ihm eins. Was sein gewaltiger Wille sich zum Ziel setzt, das vermag seine Kraft auch zu verwirklichen. Wenn das das eine ist, was uns Michelangelo als Künstler und Meister höchster Energie, übergewaltiger Intensität bewunderungswert erscheinen läßt, so kommt ein andres, vielleicht zur Verehrung noch Wichtigeres hinzu, was uns ihn als Menschen liebenswert macht. Man hat von Dissonanzen bei ihm geredet. Dissonanzen mit der falschen, unbeständigen Welt, die seinem höchsten Streben Hindernisse in den Weg legte, haben ihm die ersten Hindernisse bereitet. Dann kam das Alter — er sollte ein übergewöhnlich langes Leben durchkosten —, und es durchwühlte ihn jene hohe innere Dissonanz, die nach schwärmerischer, tatenentbrannter Jugend, nach urgewaltigem Schaffen strotzender Manneskraft den unüberwindbaren Sieg der Zeit, des Vergehens über das Sein erkennt, die in trüben Stunden sich fragt: wozu das alles? es schwindet doch dahin. Höchste Lebenswahrheiten werden uns offenbar, folgen wir den Bahnen dieses höchsten Künstlergenius, dieses vergänglichen Menschen zugleich. Wunderbar verquickt ist bei ihm reinste Künstlerschaft mit wahrstem Menschentum. Und darum gilt er uns als der erste moderne Künstler, der nicht äußerlich abgeklärte akademische Schönheit, sondern höchste Individualität in vollkommenster Fassung gibt. Der, der tiefer eindringt in das historische Gefüge, wird in ihm dazu die vollendetste Verkörperung des florentinischen Geistes und darum auch den geistig bei weitem edelsten Sohn des Landes und der Kunst Italiens erblicken.

Am 6. März 1475 wurde Michelangelo als zweiter Sohn des Ludovico di Leonardo Simone Buonarroti, der den Posten eines Podestà von Chiusi und Caprese bekleidete, in Caprese von Francesca, einer geborenen Ruccellai-Neri, geboren. Die Legende seiner Abstammung von dem ghibellinischen Adelsgeschlechte der Grafen von Canossa, deren Stammutter Beatrice, die Schwester Kaiser Heinrichs II., war, erscheint zweifelhaft. Zwar glaubte Michelangelo selbst daran und erhielt es zu höchster Befriedigung 1520 von dem Grafen von Canossa bestätigt. Im lichten Sonnenlande Toskana war der Stamm gewachsen. Seine Ahnen hatten sich seit Urzeiten dort in der durchsichtigen, klaren Luft bewegt, und im Anblick der scharfgezeichneten Naturformen hatte sich ein selbstbewußtes, klarsehendes Geschlecht gebildet. Die Familie der Buonarroti war schon seit Jahrhunderten in Florenz ansässig und hatte höchste Staatsämter innegehabt. Bald nach Michelangelos Geburt zog sie aus Caprese nach Florenz. Dort wuchs der junge Künstler auf. In allem und jedem erscheint Michelangelo als der Florentiner von reinstem Wasser. Der beißende Witz und die scharfe Kritik sind ebenso wie die bis

zur Halsstarrigkeit gehende Eigenwilligkeit und abstoßende Offenheit echt florentinische Charaktereigenschaften. Sein Witz richtet sich rücksichtslos gegen alle, und diese Schärfe hat ihm manchen Feind verschafft und manches Leid bereitet. So wurde ihm die erste, wenn auch äußere Wunde geschlagen, als er den jungen Bildhauer Torrigiani während gemeinsamer Studien in der Brancaccikapelle nach seiner Art foppte. Torrigiani geriet in Wut und zerschlug Michelangelo den Nasenrücken, ein Wahrzeichen, das er sein Leben lang mit sich herumgetragen hat, wie seine Bildnisse zeigen. Der leidenschaftliche Papst Julius II. reizt ihn oft genug, und ebenso oft gibt Michelangelo scharf zurück. Als ihn der Papst einst 1506 nicht empfangen wollte und durch einen Reitknecht zurückweisen ließ, geriet er in höchste Erregung. Er packte seine Sachen und reiste von Rom ab, folgenden Brief hinterlassend: „Heiliger Vater, ich bin heute morgen im Auftrag Eurer Heiligkeit aus dem Palaste gejagt worden. Infolgedessen lasse ich Euch wissen, daß Ihr mich von jetzt ab, falls Ihr mich wollt, anderswo als in Rom suchen könnt." Es spricht für vornehme Hoheit des Papstes, daß er solche Grobheiten nicht nachgetragen hat.

Aber andre, kleiner denkende Geister mußten durch diese abstoßende harte Weise sich verletzt fühlen. Erscheint doch den Mitlebenden großer Geister auch der höchste Genius schließlich nur als ein Mensch mit allen seinen Gebrechen und Schwächen. Rücksichtslosigkeiten werden ihm ebensowenig verziehen wie andern. Dazu war Michelangelo wegen der Bewunderung, die man ihm von Anfang an zollte, vielfach angefeindet, herzlichst gehaßt und verfolgt von neidischen Nebenbuhlern. Bramante suchte ihn auf jede Weise durch Intrigen beim Papst verhaßt zu machen und Raffael an seine Stelle zu bringen. Andrea Sansovino und Baccio Bandinelli taten ein Gleiches. Man erhält schlimme Einblicke in das Getriebe der Renaissance, wo Brotneid, Ruhmgier, Künstlereifersucht eine allzu bedeutsame Rolle im Leben der Künstler spielen. Unter den Anfeindungen hat Michelangelo viel leiden müssen. Manche bittere Worte finden wir in den Briefen und Gedichten.

Michelangelo gehört zu jenen absolut selbständigen, eigenwillig-verschlossenen Künstlernaturen, die alles mit sich allein abmachen und nur sich selbst geben. Was er an höheren Werten in sich trägt, das kommt einzig in seiner Kunst zum Ausdruck. Nur dort gibt er seinen Empfindungen überreiche Worte. Sonst schweigt er. Er schweigt den Menschen gegenüber, und eine Seele, die teilnehmen, seinen Worten lauschen sollte, hat er nie gesucht. Wir hören viel von der Anhänglichkeit an seine Eltern und Geschwister, von seiner Liebe zur Heimat, zu Florenz, nach dem er immer verlangte, aber von der Liebe zu einem Weibe verlautet nichts! Wir schwärmerischen Nordländer, denen ein Goethe offenbart hat, wie Liebe uns zu erhöhen vermag, suchen natürlich nach solchem intimen Seelenleben. Aber vergebens: das lag nicht in der Zeit und ist überhaupt der Natur des Italieners fremd. Bei ihm weckt Liebe wilde Leidenschaft. Es ist falsche Phantasterei, die das Verhältnis Michelangelos zu Vittoria Colonna in ein tiefes Liebesverhältnis ausspinnt. Als sie beide 1538 zueinander in Beziehung traten, standen sie an der Schwelle des Greisenalters. Durchaus platonisch war diese Liebe, und in den Gedichten erscheint Michelangelo denn auch reflexiv in einer dem Geiste der Zeit entsprechenden religiös-philosophischen Betrachtungsweise. Zumeist in Stunden trüber Melancholie ob des Erschlaffens der Kraft greift er zur Feder. Was soll der Dichter Michelangelo neben dem großen Plastiker Michelangelo? So tief empfunden manche Gedichte sind, es gelingt ihm da selten nur, seine Empfindungen in ausdrucksvolle Form zu bringen. Die gezierten, akademischen Formeln der italienischen Poesie vermochte er nicht mehr kraftvoll umzubilden. Immerhin zur Erkenntnis des Menschen Michelangelo sind sie wertvoll.



Federzeichnung Michelangelos im Musée Condé in Chantilly

Er war ein geborener Plastiker, das fühlen wir selbst in den Gedichten. Wenn er den Meißel, den Pinsel ergreift und vor den Marmorblock tritt, packt ihn ganz anders die volle Schöpferleidenschaft des künstlerischen Genius. Da ringt er und feilt er bis zu höchster Vollendung, zu äußerster Klarheit der Vorstellung. Die Ahnungen seiner Phantasie setzen sich um in feste, dem sinnlichen Auge sichtbare Gestalten. Nur in ihnen leben seine Leidenschaften, glüht sein Feuer fort. Wir werden sehen, daß seine Werke nichts weniger denn Ausgeburten kühler Berechnung und schlauer Effekthascherei sind. Von seinen formalen Errungenschaften wird uns eine nach der andern als innere Notwendigkeit, als Stimmungs- und Seelenausdruck erscheinen. Wir treten ein in das Heiligtum seiner Kunst; es gleicht einem antiken Tempel, eine Statue schmückt den Altar. Werden auch wir niederknien und durch gleichen Glauben geheiligt davongehen?

Es waren andre Zeiten denn heute, als der junge Michelangelo seine Künstlerbahn betrat. Nur nach langem Widerstreben gab der Vater zu, daß sein Sohn solch ein „Handwerk" ergreifen durfte. Das ist bezeichnend für den Stolz jener freien Bürger, denen Bewahrung und Erweiterung alten Familienbesitzes als die einzig würdige Tätigkeit erschien. Aber noch drastischer spricht dieser Familienstolz aus Worten, die der greise Künstler selbst, nach vollendetem Siegeszug, im Jahre 1548 schreibt: „Sage dem Priester, daß er nicht mehr an den ‚Bildhauer Michelangelo' schreibe, denn ich bin nur als Michelagniolo Buonarroti bekannt, und wenn ein Florentiner eine Altartafel gemalt haben will, so soll er sich einen Maler suchen. Denn ich bin nie in dem Sinne Maler oder Bildhauer gewesen, daß ich einen Laden gehalten hätte. Davor habe ich mich stets zu Ehren meines Vaters und meiner Brüder bewahrt, wenn ich auch den Päpsten gedient habe. Aber das geschah aus Zwang."

Zuerst kam der Knabe 1489 in die Werkstatt des Domenico Ghirlandajo. Nur einige Zeichnungen (vgl. die Abb. a. S. XII) melden von der frühen Schulzeit. Sie legen klares Zeugnis ab von dem eifrigen Studium der Fresken des Masaccio in der Brancaccikapelle, und eigentümlicherweise scheinen sie in der hier zum ersten Male in Italien angewendeten Kreuzstrichmanier auch die Anekdote zu bestätigen, der junge Michelangelo habe Martin Schongauer studiert, und seine erste Arbeit wäre eine farbige Kopie nach dessen Versuchung des heiligen Antonius gewesen.

Die abgebildete Zeichnung leitet jedoch weiter. Wir finden darauf eine antike Venusgestalt in zwei Stellungen. Michelangelo hatte bald Ghirlandajo, der in seiner nüchternen, trockenen Art seinem kraftvollen Temperament fremd bleiben mußte, verlassen und war 1490 in die Werkstatt des Giovanni Bertoldo eingetreten. Da fand er so ungefähr alles, was er suchte. Er, der, wie er selbst erzählt, den Sinn für die Plastik mit der Milch der Amme, die die Frau eines Steinmetzen aus Settignano war, eingesogen hatte, verlangte nach einer guten Bildhauerschule. Wo anders als bei Bertoldo, dem letzten Schüler des großen Donatello, und in den großen Gärten der Medici, wo ringsherum antike Statuen standen — denn dort hatte Bertoldo als Verwalter der Antiken seine Werkstatt aufgeschlagen —, konnte er seine rechte Schulung erhalten?

Dazu begründeten sich damals die intimen Beziehungen zu den Medici. Lorenzo il Magnifico unterstützte den eifrigen Jüngling auf jede Weise. Ja, er nahm ihn, nachdem er den Vater, der immer noch dem Künstlerberuf feindselig gegenüberstand, umgestimmt hatte, sogar zu sich ins Haus, und dort durfte er täglich an seinem Tische, zusammen mit den Geistesgrößen der Zeit, speisen. Wie die Beziehungen sich anknüpften, erzählt Condivi nach Michelangelos Worten in folgender Weise. Einst fand Lorenzo, in den Gärten von S. Marco wandelnd, den Knaben beim Kopieren einer antiken Faunsmaske. Er war erstaunt über die Trefflichkeit der Arbeit, bemerkte jedoch scherzend, so ein alter Faun könne doch unmöglich noch alle Zähne haben. Der übereifrige Knabe hatte nichts Eifrigeres zu tun, als dem Faun einige Zähne auszuschlagen und die Maske dem Lorenzo vorzuführen. Daraufhin soll ihn dieser besonders in sein Herz geschlossen haben. Mag die Geschichte wahr sein oder nicht, sicher nicht richtig ist die Identifizierung der Faunsmaske im Museo nazionale (S. 149) mit der hier genannten.

Wie unsicher und schwankend der später so bewußte und beharrliche Geist die Bahn betrat, beweisen seine ersten Jugendarbeiten. Bertoldo wurde in vielfacher Beziehung ausschlaggebend für seine Weiterentwicklung. Hier tritt der Schüler Donatellos als Vermittler, als Bindeglied zwischen den beiden gewaltigsten Meistern der florentinischen Renaissance auf. So schwingt es über von einem Gipfel zum andern. Gleich die erste Arbeit, die Madonna an der Treppe (S. 1), ist ganz in dem geistvollen Flachreliefstil des Altmeisters gehalten. Das Schwermütig-Sinnende im Profil der Madonna, das genrehafte, lebhafte Spiel der nur leicht herausgearbeiteten Kinder hinten und die weichen Faltenlagen erinnern deutlich an Donatellos Madonnenreliefs, vorzüglich dessen Madonna in den Wolken bei Quincy A. Shaw in Boston (vgl. Donatello, „Klassiker der Kunst", Bd. XI, S. 86).

Aber es bedurfte noch unermüdlichen Fleißes und immer neuer Anläufe, ehe er sich zu ganzer Größe erhob. Er mußte sich erst das Rüstzeug schaffen zum Streiten und Siegen, die Technik vervollkommnen, Schätze anhäufen, damit er nachher um so reicher spenden konnte. Die Jugendzeit bis zum Jahre 1504 erscheint wie eine große Vorbereitung. Es ist eine Zeit des Ringens nach Erkenntnis. Der Grundsatz des

Realismus herrscht ganz und gar, Realismus bis zum äußersten, bis zu absoluter Naturwahrheit. Die außerordentlichen Energien, die er hier zur Erlangung höchsten Könnens aufwendet, erscheinen ebenso bewunderungswürdig wie die Fülle der Phantasie und Macht der Leidenschaften, die der reife, starke Geist später ausstrahlt.

Naturwahrheit gilt von jeher den Florentinern als das Höchste, in der Antike suchte man nur die Mittel zur Realdarstellung. Allein wenn wir die Begeisterung jener Zeit für die Antike als ein rein handwerklich-technisches Interesse ansehen, begreifen wir, warum man der von uns bewunderten klassischen Antike fremd gegenüberstand. Die abgebildete frühe Zeichnung Michelangelos offenbart in der Art, wie die Venusgestalt in Profil und vom Rücken genommen ist, daß man nur wenig Sinn für den Schönheitsrhythmus der Bewegungslinie hatte und sich nur für die realistische Durchbildung der Muskulatur, des Fleisches interessierte. Dazu war die damalige Zeit noch nicht so reich mit Werken klassischer Zeit bedacht wie wir heutzutage. Zumeist gaben Sarkophagreliefs die Vorbilder. So hat ein solches sicher die Anregung gegeben zu zwei einander verwandten Arbeiten Bertoldos und Michelangelos. Jener schuf ein Bronzerelief mit nackten kämpfenden Soldaten, Reitern, Viktorien u. s. w. (im Bargello), dieser den Kampf des Herkules mit den Centauren (S. 2, im Buonarroti-Museum). Die geistige Anregung zu dieser Darstellung soll Angelo Poliziano, der berühmte Humanist am Hofe der Medici, gegeben haben. Im übrigen geht Michelangelo nicht nur in Einzelbildungen — man vergleiche die Nacktheit der Krieger, die Art des Tragens u. s. w. —, sondern auch in der Reliefbehandlung auf die antike Auffassung zurück. Entgegen der donatellesken reichen Belebung des Hintergrunds bei der Madonna an der Treppe ist er hier nach Möglichkeit ausgeschaltet. Die Gestalten bedecken gleichmäßig die Bildfläche. Die Bewegungsmotive sind sehr lebendig und sind reich an Kontraposten, die gerade Bertoldo wie kein andrer entwickelt hatte. Die Marmorbehandlung des unvollendeten Reliefs ist im Vergleich zu dem Bronzerelief Bertoldos und den eckigspitz herausragenden Figuren außerordentlich maßvoll und fein.

Ein Werk aus derselben Zeit, ebenfalls noch nicht ganz aus dem Block gehauen ist eine kleine Apollostatue in Berlin (S. 3). Die Uebereinstimmung in Proportionen und Typen auf den Gestalten des Schlachtenreliefs, ferner Verwandtschaften mit Bronzestatuetten Bertoldos lassen schließlich bedenkliche Zweifel zurücktreten.

Auf das lebensvolle Relief, das uns schon den großen Michelangelo ahnen läßt — er selbst sah später diese frische Jugendarbeit gerne —, folgen einige Enttäuschungen. Weniger äußere Hemmnisse als vielmehr Mangel an Erfahrung traten hindernd dazwischen. Eine geistreiche Skizze ist eben noch lange nicht das Merkmal vollendeten Könnens. Der Weg führte zunächst nach Bologna. Dorthin war Michelangelo im Herbst 1494 geflohen, und zwar, wie er selbst erzählt, weil er dem Glück der Medici, seitdem der leichtsinnige Piero nach Lorenzos Tode 1492 die Herrschaft übernommen hatte, nicht mehr traute. Während seines halbjährigen Aufenthalts hat er in Bologna an der Arca des heiligen Dominikus drei Statuetten ausgeführt, die zur Genüge noch schwankende Unsicherheit und Anlehnungen des jungen Künstlers an andre Meister zeigen. Hier zum ersten Male ziehen sich verbindende Fäden zu dem andern Großmeister vom Beginn des Quattrocento. Jacopo della Quercia beginnt auf die Formvorstellung Michelangelos im Sinne einer weicheren, mehr massiven, mehr runden Bildung zu wirken. Quercias Figuren der Lünette von S. Petronio geben das Vorbild zu der Statuette des heiligen Petronius (S. 4). An Stelle florentinisch-quattrocentistischer, sehniger Eckigkeit, strenger Zeichnung, scharfer Charakteristik treten reiche Fülle der Formen und unbestimmte Rundung. Indes in der besseren Falten-

bildung, dem schärferen Absetzen der Körperteile gegeneinander offenbart sich der Fortschritt des Könnens. Denn die Falten, die dem gotisierenden Quercia in ihrer breiten Fülle Selbstzweck sind, haben bei dem realistischen Renaissancemeister immer die Bewegungen der Körperteile zu begleiten, herauszuheben. Wie unsicher jedoch Michelangelos Formgebung ist, zeigt noch mehr die schwere Gestalt des leuchtertragenden Engels (S. 6), dem er kein lebhaftes Bewegungsmotiv zu geben vermag, so daß die Formen- und Faltengebung etwas Plumpes, Ungeschlachtes behält. Wie viel anmutiger ist das schöne Vorbild von der Hand des Niccolò dell' Arca in dem malerischen Wurf breiter Falten! Schöne Falten zu legen, war überhaupt nicht Michelangelos Sache. Wenn möglich, entkleidet er die Figuren ihrer Gewandung, und das hat er bei dem dritten



Der schlafende Amor
Michelangelo zugeschrieben. — Im Kgl. Museum zu Turin (vgl. S. 165)

Figürchen, dem heiligen Proculus (S. 5), getan, der wahrlich eher ein antiker Barbarenbursche denn ein christlicher Heiliger zu sein scheint. Auch diese Gestalt ist einer Statuette des Niccolò dell' Arca, dem heiligen Agricola, nachgebildet.

All diese besprochenen Werke lassen noch das unsichere Tasten des jugendlichen Künstlers erkennen. Bald lehnt er sich an Donatello, bald an Bertoldo, Quercia und Niccolò dell' Arca an. Wie immer in der Renaissance, in der Rinascita delle arti antiche griff auch er auf die Antike zurück, dort seine Technik zu vervollkommnen, dort an der fremden Kunst die eigne Art gegensätzlich zu entwickeln, der eignen Individualität, des eignen Könnens bewußt zu werden.

So wandte sich der Künstler an die Antike, und sie zu erreichen, zu übertrumpfen, war sein und seiner Zeit höchster Ehrgeiz. 1495 nach Florenz zurückgekehrt, bildet er einen nicht mehr nachweisbaren schlafenden Amor (vgl. obige Abbildung) in der Absicht einer Antikenfälschung. Das Bildwerk wurde auch als antik an den Kardinal Riario verkauft. Aber die böse Tat trug gute Frucht. Der Kardinal merkte den Betrug und befahl den Künstler zu sich nach Rom. So zog Michelangelo am 25. Juni 1496 zum ersten Male ein in die Ewige Stadt. Wenn wir Wanderer aus dem Norden beklommen und von

weicher Romantik durchbebt einziehen in die Tore der heiligen Stadt, so haben den jugendlichen, feurigen Michelangelo gewiß eher die Frohgefühle des siegesgewissen Streiters, mehr der trotzige hohe Mut des hoffnungsschwellenden Jünglings durchstürmt. Mit leidenschaftlichem Verlangen zum Studium zieht er ein. Jetzt sollte sein glühender Ehrgeiz nach Vervollkommnung der Technik befriedigt werden. Die Antiken Roms mußten seine neuen Lehrmeister werden.

Was Michelangelo der Antike abgesehen hat, offenbart glänzend die Gestalt des Bacchus (S. 8 u. S. 9), die, 1497 von Jacopo Galli bestellt, sicher einiger Jahre sorgsamster Durcharbeitung bedurft hat. Leider können wir den Fortschritt gegenüber den kurz vor Rom geschaffenen Werken nicht mehr ermessen, da diese sämtlich verloren gegangen sind. Das für S. Spirito gefertigte Holzkruzifix, der über zwei Meter hohe Herkules, der für Pier Francesco dei Medici ausgeführte Giovannino und genannter Amor — sie alle lassen sich nicht mehr nachweisen. So geben das ganz frühe Schlachtenrelief und der heilige Proculus die einzigen Vergleichspunkte. Welch gewaltiger Fortschritt zeigt sich da! Die Antike hat in ihm zunächst nicht Sinn für klassische Schönheitsformen geweckt, sondern zunächst nur die Technik zu raffinierter Marmorbehandlung und äußerst realistischer Naturnachbildung, wie sie die späte, die römische Antike so vorzüglich verstanden hat, entwickelt. Schon die Wahl des Motivs zeigt dies deutlich genug. Durchaus realistische Absichten haben den jungen Meister zur Darstellung des schwierigen, derben Moments bestimmt. Der Zustand der Trunkenheit, der Augenblick des schwankenden Taumelns ist in packender Realistik gegeben. Alles ist schlaff, willenlos, alles schwankt. Nicht nur die Beine, der Leib, die Arme taumeln, sondern auch der verschleierte Blick, der unsicher auf die in der Rechten wankende Schale gerichtet ist. Dem Moment entsprechend ist dem Körper eine weiche, sinnliche Struktur gegeben. Das schwammige, kraftlose Fleisch ist mit Hilfe einer raffinierten Oberflächenbehandlung zu fast brutal-realistischer Wirkung herausgearbeitet. Ein immer bewundertes hohes Meisterwerk der Marmortechnik.

Wahrlich grob und doch, wer könnte diese Gestalt voll innerer Wahrheit, wo alles bis ins kleinste durchdacht und aufs feinste durchgebildet ist, roh nennen? Gerade vor solchen Werken geht uns die ganze Kraft eines gesunden Realismus auf. Die frische, lebendige Natur, erfaßt mit höchster Energie, packt uns mit zwingender Gewalt. Ja, wir bewundern den Künstler, wenn wir sehen, wie er gleichzeitig ein andres Motiv, seinem inneren Gehalt entsprechend, anders gibt. Dem Typus der sinnlosen Trunkenheit tritt die 1498 bestellte Gruppe der Pietà (S. 10) als das Ideal edelster Beseelung gegenüber. Weihevolle Würde, stille Ergebenheit, nicht schreiende Klage sind gebildet. Ist je die Jungfrau Maria reiner geformt als diese, deren lautloses Leiden in der Bewegung der linken Hand nur der Welt zu sagen scheint: „Sieh, das ist mein Leid.“ Ein matter Schleier von Wehmut beschattet das leicht geneigte Gesicht der Mutter. Dazu ist der Leib dieses vom Schmerz erlösten Christus von edelster Bildung. Das zurückgesunkene Haupt spricht von Befreiung, und der Körper ruht wie der eines im Schlummer erlöst Aufatmenden. Die Muskeln haben noch Spannkraft und sind nicht zur toten Masse zusammengesunken. Edle, schlanke Proportionen gegenüber den sinnlich vollen Formen des Bacchus. Aber trotz der vielfachen Linienführung spricht nicht Unruhe aus dem Körper, trotz der Gestrecktheit wirkt der Leib weich. Das Auge verweilt ausruhend auf der fein durchgebildeten Brust, denn ihr ist ein Hintergrund gegeben, dessen fast bizarre Aufgeregtheit den Blick immer wieder abstoßen muß. Auf einem wogenden Meere kleinlich durchgebildeter Falten breiten sich die vollen Formen des Leichnams.



Ansicht der Signoria (Palazzo Vecchio) in Florenz aus der Zeit, als vor dem Portal noch der David des Michelangelo aufgestellt war

Später hat der Künstler dasselbe Motiv in der „Brügger Madonna“ behandelt, klüger in der Verteilung der Massen, bewußter in der Akzentuierung der Kontraste, klarer gegliedert in den Faltenlagen, künstlerisch vollkommener. Trotzdem erhebt sich diese Pietà, diese unbewußt-natürliche Motivierung bedeutend über jene spätere Berechnung. Hinzu kommt die Hoheit der Auffassung, diese schlichte Vornehmheit der Haltung, diese Tiefe der Seelenstimmung. Es ist dazu die erste Freigruppe, wo zwei Figuren künstlerisch und ethisch zusammengehalten werden, die edelste Pietà. Was hat die Antike dem entgegenzustellen?

Noch ein Werk, die sehr beschädigte Figur eines knienden Eros-Cupido in London (S. 7), haben wir der römischen Zeit einzureihen. Ein neues, künstlerisches, kompliziertes Motiv, das des Kniens, noch unsicher in der Haltung, unklar in dem Moment der Darstellung. Der Akt in der Formgebung dem Bacchus verwandt, im Gesicht der Pietà-Madonna ganz ähnlich.

Michelangelo verläßt Rom. War ihm auch nicht die frohe, heitere Auffassung der Antike, ihre leichte Lebensfreude eigen geworden, seine Stimmung war dort doch gehoben. Er kommt wieder nach Florenz, wieder erwacht der ernste, tiefdenkerische Geist, der dort waltet, der ihm dort angeboren. Ein leidenschaftlicher Realismus wird zunächst der Ausdruck eines gewaltigen Willens, nicht mehr an die Antike, sondern an das florentinische Quattrocento und deren reiche, realistische Probleme anknüpfend. Das Gefühl der Kraft erwacht und sucht alle Bande zu durchbrechen. Der berühmte David (S. 12 bis S. 15), das Hauptwerk der Zeit, wirkt wie das letzte wilde Aufflammen des realistischen Geistes der Frührenaissance. Schon durch die Aufgabe war des Künstlers Ehrgeiz, den Florentinern etwas Außerordentliches zu geben, aufgestachelt. Ein sechs Meter langer verhauener Marmorblock wurde 1501 von Pier Soderini dem Michelangelo überlassen. Aus dem mächtigen Koloß sollte etwas Wunderbares erstehen. Mit wahrem Fanatismus macht sich Michelangelo am 13. September 1501 an die Arbeit. Anfang 1504 ist die Statue fertig. Ganz Florenz wird zur Beratung zusammengezogen, wo dieser „gigante“ aufgestellt werden solle. Die Künstler, auch Leonardo, stimmen für die Loggia dei Lanzi, und nur die Rücksicht darauf, daß diese zu Volksfesten frei bleiben muß, wird ausschlaggebend für die Aufstellung neben dem Portal der Signoria (vgl. Abb. S. XVII). Dort stand seit dem 8. September 1504 der David Michelangelos als Wächter der Freiheit, an Stelle der Judith Donatellos, die zur Erinnerung an die Vertreibung der Medici 1495 ebenda aufgestellt war. 1874 wurde er in die Akademie gebracht, wo er in dem kahlen, kalten Innenraum ein gedrücktes Leben fristet. Nirgends wird vielleicht gleich stark wie hier übertriebener moderner Museumssucht das Urteil gesprochen. Dieser mächtigen, in wildem freiheitlichen Geiste geschaffenen Figur scheint der Atem benommen. Sie ist herausgerissen aus der großen historischen Umgebung, fort von dem mächtigen Hintergrunde des gewaltigen Baues der Signoria. Warum hat man nicht die Loggia dei Lanzi zur Aufstellung gewählt? Sie hätte doch genug Schutz gegen Regen und Unwetter gewährt.

Wenn irgendwo, so hat Michelangelo hier den Realismus bis zum äußersten getrieben. Das ist wirklich ein halbwüchsiger Gigant von den ungeschickten Proportionen der Entwicklungsjahre. Dazu ist das Motiv durchaus in realistischer Absicht erfaßt und durchgebildet. Nichts von schönheitlicher Rhythmik der Bewegungslinien, abgeklärter Bildung der Formen oder klassischer Ruhe der Erscheinung. Der Augenblick höchster Spannung kurz vor dem Wurf ist gewählt. Das Auge ist scharf auf den nahenden Feind gerichtet. Die Füße scheinen leicht zu federn. Im nächsten Moment wird der linke Fuß vorspringen, die Linke den Sack der Schleuder mit dem Stein

über die linke Schulter zurückwerfen und die Rechte, das Ende der Schleuder anziehend, zum Wurfe ausholen. Das Ganze ist wie ein glänzendes Bravourstück, wie die Bekrönung der Leistungen des Quattrocento. Die Brust, die Arme, der Rücken, ja die Haare sind wahre Wunderwerke realistischer, anatomisch genauer Durchbildung. Indes atmet in der kraftvollen Belebung der Formen, in der wilden Leidenschaftlichkeit, von der die Gestalt durchglüht ist, in der Monumentalität der Massen schon der Geist der Hochrenaissance. Schon 1502 erhielt Michelangelo einen weiteren Auftrag zu einem Bronze-David, der verloren gegangen ist. Ein Tonfigürchen in Casa Buonarroti (S. 11 rechts) ist ein wohl durch Hitze verdorbenes Modell dazu. Eine andre Statuette aus Wachs (S. 11 links, ebenda) ist sehr viel fortgeschrittener, geschickter in der Stellung, energischer in der Bewegung und gehört vielleicht in die Jahre 1505/06.

Als ein glanzvolles Gegenstück zu dem gewaltigen Marmor-David, an Energie und Konsequenz der realistischen Durchbildung ihm ebenbürtig, aber auch gleich rücksichtslos, fast abstoßend ist ein Rundbild, die Doni-Madonna (S. 16 u. S. 164), Anfang 1504 spätestens vollendet, hier anzuführen. Trotz des gewaltigen Anwachsens der Proportionen mutet sie noch quattrocentistisch an. Abgesehen davon, daß einige Hauptmotive, wie das tiefe Sitzen, die nackten Hintergrundfiguren, auf den Einfluß eines Quattrocentisten, des Signorelli, zurückgehen, erscheinen die outrierten Verkürzungen und Ueberschneidungen durchaus noch wie Parforceleistungen quattrocentistischer Künstelei. Diese Uebertreibungen beeinträchtigen sehr die monumentale Wirkung dieser überaus plastischen, prachtvoll ins Rund hineinkomponierten Gruppe. Dazu läßt das starke Hervordrängen des nackten, übergreifenden Armes die edle Bildung im Ausdruck der liebevoll ihr Kind anblickenden Mutter nicht recht zur Geltung kommen.

Es ist ein eigenartiger, der größte Schatz in dem Schaffen der allergrößten Geister, daß jedes ihrer Werke eine neue Offenbarung bringt. Jedes ist eine Aussprache, ein Erlebnis und zugleich eine Ueberwindung. Wiederholungen gibt es nicht, sondern ein ewiges Vorwärtsstreben. Mit dem David, mit der Doni-Madonna ist Michelangelo der rücksichtslose Realistiker, der zudem auch allem sein eignes Temperament, seine Individualität einflößt. Mit der Ueberwindung der Natur wächst sein künstlerisches Wollen. Die Naturformen sind ihm ganz zu eigen geworden. Seines Könnens wird er sich mehr und mehr bewußt. Er lernt dabei auch die Wirkungsmittel verwerten, und nicht zum mindesten wird der Einfluß Leonardos auf die Wege kluger Berechnung, geschickter Akzentuierung geleitet haben. Das erste Werk dieser neuen Bildung ist die „Brügger Madonna“ (S. 17). Früher schon bei der Pietà unbewußt herausgearbeitete Motive entfaltet er hier mit feinster Berechnung. Weiche Körperformen stellt er auch hier vor ein Meer von Falten. Aber die Kontraste sind stärker, sorgfältiger abgewogen. Es ist nicht nur der Körper des Jesusknaben von ganz andrer Rundbildung als dereinst der Leichnam Christi, sondern die Falten sind auch ganz anders geordnet und in großen Partien zusammengefaßt im Sinne allmählicher Steigerung. Am Kopftuch und an der Brust kleine, in Vertikalen hängende Fältchen; weiter unten ist der Mantel breit quer übergelegt. Gerade Falten begleiten die Silhouette des Knaben und lassen die weichen Schwingungen noch mehr herausheben. Schwermütig-monumental, fast mürrisch, düster ist der Ausdruck in den vor sich hinsinnenden Gestalten. Michelangelo, wir fühlen es hier wie überall, hat nichts mehr mit der Antike gemein. Seine Kunst ist die Kunst eines tiefen Denkers, durchwühlt von schweren modernen Ideen, nicht mehr die des lebensfrohen antiken Meisters, der nur das Heitere im Leben, das ruhevoll Schöne in der Kunst sucht.

Den besten Beweis für den Einfluß Leonardo da Vincis bringt ein Tondo in der

Akademie zu London (S. 18), freilich ein Werk, das darum am wenigsten michelangelesk wirkt und nichts von seinem schweren Sinnen zeigt. Denn wenn irgendwo, so wird man hier bei dem heiteren Spiel der Kinder an Leonardos zahlreiche Madonnenskizzen erinnert. Endlich einmal ein fröhliches Lachen, und dieses Lachen hat sicher Leonardo dem tiefernsten Michelangelo entlockt. Dazu taucht zum ersten Male ein bewußtes Abwägen der Linien und Gegenlinien, ein kompositionelles Verteilen der Massen auf. Wenn bei der Doni-Madonna die „problemativen" Motive in realistischer Absicht gewählt sind, so sind hier das Spiel der Linien und der Ausgleich der Massen gegeneinander bestimmend. Wie ein momentanes lichtes Aufblitzen, eine geistvoll flüchtige Skizze erscheint das Relief und ist darum schwer in die Folge einzureihen.

Eine neue Epoche in der Kunst Michelangelos beginnt — das zeigen die letztgenannten Werke. Die Fesseln des Quattrocento sind gesprengt. Der Geist des Cinquecento erhebt sich. An Stelle des quattrocentistischen Detailrealismus tritt jetzt cinquecentistisches weises Abwägen der Wirkungen, an Stelle des gleichmäßigen Widerhalles der Natur ein bewußtes und individuelles Akzentuieren. Dem Erwachen eines neuen Bewußtseins gleicht diese Wandlung. Die überherrschende Macht des ordnenden Verstandes kommt zu ihrem Rechte, und wer anders als Leonardo, dieser Idealtypus höchster geistiger Kraft, konnte dieses Bewußtsein geweckt haben! Michelangelo war Anfänger, und den magischen Ausstrahlungen, die von solch großer Persönlichkeit, wie Leonardo war — gleich bedeutend als Künstler wie Gelehrter, als Musiker wie Ingenieur, vielleicht der vollkommenste Mensch, der je gelebt —, ausgehen, konnte auch er sich nicht entziehen.

Wenn nun Leonardo, dem Maler, die geschickte Zusammenordnung bewegter Figuren



Flüchtige Zeichnung nach dem Karton der Schlacht bei Cascina
(In der Albertina zu Wien, vgl. S. 179)

zum Zweck großer Massenwirkungen die Hauptsache ist, so wendet Michelangelo, der Plastiker, sich ganz der Einzelgestalt zu. Der unendliche Reichtum an Bewegungsmöglichkeiten, deren eine Figur fähig ist, geht ihm auf. Die Bewegung der Figur in sich tritt an Stelle der exaltierten Bewegung der Figur aus sich heraus, gegen andre Figuren. An Stelle eines ungeordneten, erregten Herumlaufens ohne inneren Halt tritt jetzt weise Abwägung der Bewegungsmotive gegeneinander mit Konzentration der Linien in das Zentrum der Figuren.

Man sammelt die Kontraste in der plastischen Gestalt, die ganz emanzipiert wird von der Umgebung. Zuerst tauchen solche starken inneren Gegenbewegungen der Körperteile zueinander bewußt in dem Tondo des Museo nazionale (S. 19) auf. Das tiefe Sitzen und das Hochstellen des Knies der Madonna verursachen scharfe Brechungen, die sich beim Kinde genau im Gegensinne wiederholen. Die Einfachheit der Motive überrascht ebenso wie die gedrängte, massige Gestaltung der Formen, die hier schwer lastend auf engsten Raum zusammengepreßt scheinen — gegenüber bisheriger Unklarheit und Kompliziertheit der Motive. Man vergleiche die ängstliche Haltung, mangelhafte Formbehandlung, matte Flachreliefbildung der Madonna an der Treppe mit dieser festen Zeichnung, dem energischen Ausdruck in der lebendigen Bewegung und den starken Gesichtszügen dieser Madonna. Man halte neben die unruhige, komplizierte Gruppierung, die kleinliche Durchbildung der Doni-Madonna, die zierlich-feine Linienführung und fast zarte Behandlung der Londoner Madonna, diese Klarheit und schlichte Größe der Maria, die zudem die direkte Vorstufe zur delphischen Sibylle an der sixtinischen Decke ist.

Wir sehen, Michelangelos Geist klärt und erhöht sich. Er hat das letzte, das zur ganzen Selbständigkeit der Freifigur Notwendige gefunden und erkannt, daß das Bewegungsmotiv eines inneren Haltes bedarf. Die Bewegung muß in irgendwelcher Weise an die Figur gebunden sein, und diese Bindung gab er ihr in dem rein mechanischen Schwergewicht, durch das der Körper gewissermaßen sein eignes physisches Zentrum erhält. Um diesen inneren Druck der lastenden Massen dreht sich nun die Bewegung. Dieses Lasten bindet die Freiheit der Bewegung, indem es immer in die Vertikale drängt, d. h. jeder aus der Vertikale drängenden Bewegung einen Widerstand entgegensetzt, so daß jede Bewegung der Figur als ein Ueberwinden dieses physischen Widerstandes erscheint. Auch die Antike, besonders Polyklet, kennt das körperliche Schwergewicht, aber es erscheint bei ihm nicht als ein hemmendes, schwer zu überwindendes, sondern nur als ein den gesetzten Rhythmus der Bewegung bedingendes Element.

Die ganze Großartigkeit solcher gewaltsamen Kontrastierung der Bewegung gegen die drückende, erdenschwere Last des Körpers offenbart zum ersten Male Michelangelos mächtiger Matthäus (S. 20). Wie ein verzweifeltes, hartnäckiges Ringen gegen diese Widerstände erscheint die immer wieder gebrochene, langsam rechts aufsteigende Bewegungslinie, die nur allzu leicht und schnell links, wo sie in gleicher Richtung wie die hängende Last eilt, hinabgleitet. Man ist ergriffen von der Wucht der Gegensätze. Welch starker innerer Widerspruch kommt hier in den beiden Linien zum Ausdruck: auf der einen Seite die mühselig aufstrebende, auf der andern die glatt hinabsinkende Linie. Das, was in der Antike nur wie Variationen des gleichen rhythmischen Schwunges erscheint, repräsentiert sich hier als ein starker seelischer Kontrast: das wenn auch mühsame Ueberwinden und das leichte Nachgeben. Bei dieser unfertigen Figur begreifen wir ferner am ehesten Vasaris Erzählung, Michelangelo habe das Modell in ein Wassergefäß gelegt und das Wasser allmählich ablaufen lassen, um, langsam in

die Tiefe arbeitend, immer gleichmäßig die über die Wasserlinie emporragenden Punkte des Marmorblockes zu fixieren.

Ausgegangen war der Künstler offenbar von einem rein realistischen Interesse. Er hatte zunächst danach gestrebt, die organischen Funktionen der Körperteile durch andauernde Aenderungen im Richtungswinkel zu höchster Klarheit herauszuarbeiten. Die nach links sich drehenden Beine kontrastieren mit dem nach rechts zurückgeworfenen Körper und linken Arm, wozu die scharfe Gegenbewegung des Kopfes nach links kommt. Zur Klärung werden die Gelenke stark herausgedreht und die Körperteile nach Möglichkeit bloßgelegt. Nur den Leib bedeckt ein dünnes, durchsichtiges Gewand. Aber dieser starke Wechsel der Bewegungen und Stellungen erscheint nicht als etwas Müheloses, denn es ist eine schwere, raumfüllende Masse, die immer wieder herumgeworfen wird. Hier zum ersten Male ist dem Künstler die gewaltige Beredsamkeit und Ausdrucksfähigkeit des Gegensatzes der lebhaft schwingenden Linie zu dieser lastenden Masse bewußt geworden. Dieser Kontrast ist von jetzt an das leitende Grundmotiv in der Kunst Michelangelos. Die immer neue und reichere Gestaltung, die immer tiefere Durchdringung dieses Motivs bezeichnet den Aufstieg und die weitere Entwicklung seiner Kunst.

Zunächst versetzt er sich im Karton der Schlacht bei Cascina in einen wahren Rausch der Vielgestaltung künstlerischer Motive. Pietro Soderini, der Gonfaloniere der Stadt Florenz, teilt dem jungen Künstler die hohe Ehre zu, mit dem viel älteren, großen Leonardo konkurrieren zu dürfen. Diesem war schon im Frühjahr 1504 der Auftrag gegeben zu einem Fresko mit einer Darstellung aus der Ruhmesgeschichte von Florenz, das den großen Rathaussaal schmücken sollte. Bald darauf, am 14. August, erhielt Michelangelo den gleichen Auftrag.



Figurenstudien zur Schlacht bei Cascina
Zeichnung Michelangelos in der Albertina zu Wien

Während Leonardos Fresko wirklich zur Ausführung gelangte, ist Michelangelo noch nicht einmal zur endgültigen Vollendung des Kartons gekommen. Seine Berufung nach Rom 1505 unterbrach die Arbeit. 1506 nach Florenz zurückgekehrt, arbeitete er einige Monate am Karton. Dann blieb diese liegen und wurde unvorsichtigerweise dem Studium der Künstler freigegeben. Nicht Bandinellis eifersüchtiger Zer-



Hauptgruppe aus der Schlacht bei Cascina
Nach dem Stich von Agostino Veneziano

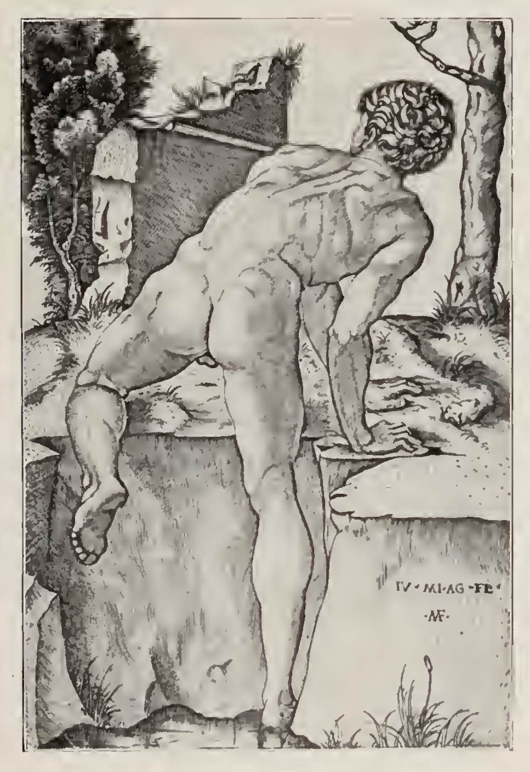
stückelung, wie Vasari erzählt, sondern der Leichtfertigkeit der Kopisten wird er zum Opfer gefallen sein. Eine nachgezeichnete Gesamtskizze in der Albertina (vgl. Abb. S. XX), ein schlechter Stich des Schiavonetti und eine ganz flüchtige Grisaille in Holkham geben ein ungenaues Bild vom Ganzen. Stiche nach einzelnen Gruppen und Figuren und ebenso Zeichnungen müssen ergänzend eintreten. Von Agostino Veneziano stammt ein Stich der Hauptgruppe (1523, B. 423; Nachstich im Gegensinn von 1524, vgl. Abb. S.XXIII), der Wegschreitende (il aregozzo), von demselben. Die besten Nachbildungen sind die Stiche des Marcanton: die sogenannten Kletterer von 1515 (B. XIV, 487, vgl. Abb. S. XXIV), der Emporsteigende (B. 488) und der in die Hosen Fahrende (B. 472, vgl. die Abb. S. XXV u. die Bemerkungen auf S. 179).



Aus dem Karton zur Schlacht bei Cascina
Nach dem Stiche von Marcanton

Was das Ganze betrifft, so charakterisiert schon die Wahl des Motivs, wobei dem Künstler freie Hand gelassen war, ganz den Geist Michelangelos im Gegensatz zu Leonardo. Dieser, der Meister der Figurenkomposition, wählt eine Szene aus der Reiterschlacht von Anghiari. Eine in rasendem Kampfe zu dichtem Knäuel zusammengeballte wirre Masse von Reitern und Fußsoldaten befriedigt sein Verlangen nach mächtigen Gruppierungen. Konzentrisch ausstrahlend lösen und lockern sich allmählich die Massen. Den Plastiker Michelangelo dagegen mußte vor allem die immer neue, immer reichere Gestaltung der bewegten Figur reizen, und so wählt er eine Szene aus dem Kampf der Florentiner gegen die Pisaner bei Cascina, wo Soldaten beim Bade von dem Feinde überrascht werden. Nackte Gestalten fahren auf, erheben sich, stürzen zu den Kleidern, zu den Waffen. Dem Reichtum an künstlerischen Bewegungsmotiven kompliziertester Art steht eine außerordentliche Sorgfalt der Durchmodellierung gegenüber. Daß es dem ehrgeizigen jungen Künstler besonders um die Vorzüglichkeit der realistischen Durchbildung zu tun war, beweist eine Anzahl Zeichnungen (zumeist in der Albertina). Er wählt die kompliziertesten Stellungen in dem fast

quattrocentistischen Streben, Meisterstücke anatomischer Durchbildung und perspektivischer Verkürzung zu geben. Bis ins kleinste sind die Körper nach dem Modell durchgearbeitet. Neben einzelnen Detailstudien zu Muskeln, zu Armen und Beinen stehen Studien zu ganzen Figuren, die klarer fast als seine fertigen Werke die eigne Auffassung Michelangelos offenbaren. Hier schwindet mehr und mehr der zu sehr im Detail sich verlierende Geist des Quattrocento. So sehr Michelangelo die Durchbildung der Einzelform interessiert, die Umrißlinie erscheint in ihrem einheitlichen Fluß durchaus als das Umfassende, Beherrschende des Ganzen. Dieser mit festem, nie unterbrochenem Strich angelegten Silhouette — auch in Marmorarbeiten erscheint sie mit



Aus dem Karton zur Schlacht bei Cascina
Nach dem Stiche von Marcanton



Aus dem Karton zur Schlacht bei Cascina
Nach dem Stiche von Marcanton

Hilfe von Bohrlöchern scharf vorgezeichnet — tritt eine außerordentlich weiche Innenmodellierung entgegen, wo jedoch nie eine Einzelform etwa durch harten Umriß gesondert erscheint. Es ist nicht mehr eine leere, leicht im rhythmischen Schwung dahineilende Linie, sondern ihre Schwellungen sind durch die Spannungen der von innen herausdrängenden Massen bedingt. Der Kampf dieser beiden Elemente, das des schwingenden Vorwärts der Linie und das des hemmenden Widerstrebens der Massen in plastischen Formen der Körper, wird zusehends leidenschaftlicher. Die Massen drängen mehr und mehr heraus, indes: wenn sie auch die umfassende Linie zum Anschwellen, zu Wendungen und Neigungen zwingen, durchzubrechen vermögen sie nicht.

Nach Aneignung aller Techniken wird dem Michelangelo die Kunst zur lebendigen Zeichensprache, einzig da seinen individuellen Empfindungen Ausdruck zu geben.

Dieses Hervordrängen der persönlichen Gefühle ist vielleicht das Modernste im Wesen Michelangelos. Er vollendet damit die hohe Tat der Renaissance zur Befreiung des individuellen Menschen von den Fesseln der Unterordnung, indem er die bildende Kunst zur sinnlichen Sprache der eignen Seele macht. Als alleinigen Inhalt gibt er sein inneres Denken und Fühlen. Er tritt damit in schärfsten Widerspruch nicht nur zum Mittelalter, sondern auch zur Antike. Diese hatte ein allzustarkes Hervortreten individueller Empfindung überhaupt nicht gekannt. Ihre materielle Auffassung hatte ein sinnlich-delikates Abstimmen der Formen in schönheitlicher Harmonie erstrebt. Das Christentum setzte an Stelle dieses sinnlichen Behagens, das im harmonischen Ausgleich das Ziel der Kunst suchte, an Stelle äußerlicher Schönheit eine höhere sittliche Schönheit, eine andre Unterordnung, d. h. die des persönlichen Fühlens unter die Gesetze edler Menschlichkeit. Das Quattrocento hatte in seinem Individualismus sich auf äußere Beobachtungen und Lösungen beschränkt. Leonardo da Vinci läßt seinen Leidenschaften schon freien Lauf, aber er bändigt sie selbst. Erst Michelangelo drängt bewußt seine eignen Empfindungen hervor. In der schwingenden Linie flammt sein lebensprühender, leidenschaftlicher Geist, und die erdenschwere, plumpe Masse gleicht der Trägheit des Körpers, dem Widerstand der irdischen Gewalten. Die Linie bändigt diese tote Masse zur lebensvollen Form. Wie ein ewiger Kampf zwischen Kraft und Stoff, zwischen Sein und Nichtsein, wie ein immer neues Ueberwinden von Widersprüchen erscheinen uns seine Werke. Alle persönlichen Auffassungen und Stimmungen erwachsen aus Widersprüchen. Nur in Berührung von Gegenständen fühlen unsre Finger. Im Widerspruch zur Welt wächst das Gefühl der Persönlichkeit. Das verschiedene gegenseitige Verhältnis der Energie zu den Widerständen, also die verschiedensten Stimmungen kommen da zum Ausdruck. Je freier Michelangelo sich fühlt, um so leichter läßt er die Linie schwingen und um so schneller erhebt sie die träge Masse zur Form. Je drückender die Stimmung ist, um so größere Massenwiderstände sind zu überwinden. Michelangelos „l'art pour l'art" ist nichts weniger denn ein starres akademisches Abrechnen erkannter Schönheitsregeln oder optischer Wirkungsgesetze. Auch der raffinierteste Kontrapost ist durchtränkt von innerer Leidenschaft, nirgends etwa nur Konstruktion oder Mache. Der Rhythmus seiner Bewegungen ist nicht ein Schönheitsrhythmus, sondern gleich der Melodie in der Musik ein Stimmungsrhythmus, bewegt durch die Leidenschaften und Empfindungen, die seine große Seele durchwühlen.

Mit solchen Vorstellungen müssen wir herantreten an das Meisterwerk, das uns den Genius in der Vollkraft des Geistes, hoch am Zenit seines Künstlerschaffens strahlend offenbart, an die Decke der Sistina.

Im März 1505 war Michelangelo vom greisen Papst Julius II. auf Veranlassung des Giuliano da Sangallo nach Rom befohlen worden. Nach längerem Zaudern hatte ihm der Papst den Auftrag für sein Grabdenkmal gegeben. Damit begann die Tragödie des Denkmals (la tragedia del sepolcro), von der wir später reden werden. Die Intrigen Bramantes, der seit 1506 Architekt von St. Peter war, verhinderten die Weiterführung. Michelangelo floh im März 1506 nach Florenz. Der Papst suchte eine Aussöhnung, die Ende November in Bologna erfolgte. Damals wurde Michelangelo beauftragt, eine große Bronzestatue Julius' II. zu machen. Am 21. Februar 1508 war diese Statue über dem Portal von S. Petronio aufgestellt worden. Bald danach, am 30. Dezember 1511, wurde sie bei der Rückkehr der dem Papste feindseligen Bentivoglio zertrümmert und die Bronze an Alfonso d'Este zum Guß von Kanonen verkauft. Im März 1508 kehrte Michelangelo nach Rom zurück, und nun gab ihm der Papst, veranlaßt durch neue

Intrigen Bramantes, der Michelangelo von seinen plastischen Arbeiten ablenken wollte, den Auftrag zur Bemalung der Decke in der Kapelle Sixtus' IV. Dort, wo kaum ein Menschenalter früher die bedeutendsten Maler Italiens Wandfresken ausgeführt hatten (vgl. die Bemerkungen auf der Rückseite des Einschaltblattes S. 21/22), mußte er sein Bestes zu schaffen versuchen.

Der Ehrgeiz, auch als Maler das Höchste zu leisten, war aufs äußerste gereizt und der Ansporn zu allerhöchster Kraftanstrengung gegeben. Am 10. Mai 1508 beginnt er mit der Arbeit. Das von Bramante gebaute Gerüst taugt nichts. Er baut sich selbst ein neues. Der erste Bewurf fällt ab, er muß erst nach einer brauchbaren Mischung suchen. Francesco Granacci wirbt für ihn Gehilfen in Florenz, Giuliano Bugiardini, Jacopo Indaco, Angelo Donnino, Bastiano da Sangallo, Jacopo da Sandro werden genannt. Aber einer nach dem andern wird fortgeschickt, und Michelangelo führt das ganze Werk allein aus. Anfänglich waren nur zwölf Apostel geplant, aber der Plan erscheint ihm bald zu einfach. Seine Phantasie, seine Schöpferlust verlangt nach mehr. Gewaltige Heerscharen von Gestalten — 343 ($7 \times 7 \times 7$) sollen es im ganzen sein — müssen auftreten, die Wunderkraft seines Schöpfergeistes zu künden. Er nimmt sich kaum Zeit zum Essen. Auf dem Rücken liegend führt er die mühsame Arbeit aus. Der leidenschaftlich-jugendliche Greis Julius ist ungeduldig und drängt. Am 1. September 1510 ist die große Wölbung fertig. „Quasi finita la volta." Eine kleine Pause tritt ein. Ende Januar 1511 geht Michelangelo wieder an die Arbeit. Die Zwickel, Gewölbekappen und Lünetten („teste e faccie di ditta cappella") sind im Oktober 1512 vollendet, und am 31. Oktober wird die Kapelle dem Publikum geöffnet.



Studie zum Julius-Denkmal
Zeichnung Michelangelos im Louvre in Paris

Wenn irgendwo, so ist hier etwas weder vorher noch nachher Uebertroffenes geschaffen worden. Schon zu der mächtigen Gesamtanlage Analogien zu finden, ist unmöglich. Michelangelos Phantasien verlangten nach größtem Reichtum an Einzelgestalten, und so baute er sich ein kolossales Scheingerüste, das er mit einer Fülle verschiedenartigster Figuren bedeckt. Nicht in der Antike, nicht sonst in der Renaissance finden wir ein Gleiches. Die Antike kennt nur die ornamentale Dekoration, die bestenfalls in ausgesparten Feldern Platz für strenge Figurendarstellungen läßt. Die umbrische Schule, Pinturicchio, Perugino, Raffael, übernahm diese Art Flachdekoration. Die Florentiner dagegen hatten sich bis dahin mit einzelnen, auf Wolken schwebenden Gestalten be-

gnügt. Und offenbar ging auch Michelangelos erster Plan mit den zwölf Aposteln auf solche Vorbilder zurück. Aber die Decke bedurfte in ihrer außerordentlichen Größe einer größeren Masse von Figuren. Es ist nun bezeichnend für Michelangelos großen, durchaus plastischen Sinn, daß er nicht nur auf jedes kleinliche Ornament verzichtet — das Gerüst ist ganz kahl —, sondern daß er auch malerischen Effekten mit optischen Täuschungen u. s. w. durchaus fernsteht. Gerade letzteres muß hervorgehoben werden gegenüber dem malerischen Stil Correggios, dessen illusionäre, den Raum ins Unendliche erweiternde Deckenmalereien dem plastischen Prinzip des Florentiners entgegenstehen.

Michelangelos Decke ist nicht ein einheitliches, auf einen Standpunkt hin berechnetes malerisches Ganze. Figur steht isoliert neben Figur, Bild neben Bild, jedes ein abgeschlossenes für sich bildend. Die gleichmäßige Gliederung der großen Fläche erleichtert den Ueberblick: an der Höhe des Flachgewölbes läuft ein mächtiger Streifen mit neun großen Bildern, vier größeren und fünf kleineren, in denen die Geschichte der Genesis und Noahs erzählt ist. Den kleineren Bildern sind zur Flächenfüllung je vier Sklaven zugeordnet, die paarweise als Pendants rechts und links von kleinen bronzefarbenen Medaillons sitzen. Die tragenden Seitenteile des Gewölbes füllen zwischen den einschneidenden Fensterkappen mächtige Gestalten von sieben Propheten und fünf Sibyllen. In den Lünetten und Zwickeln selbst sitzen die Vorahnen Christi. Dazu kommt noch eine große Zahl Füllfiguren, die bald über den Zwickeln als ruhende Gestalten u. s. w., bald an den Pilastern als Putten erscheinen.

Der beliebige Wechsel der Größenmaße spricht a priori noch mehr als die gleichmäßige Wiederholung verschiedener gleichgearteter Gestalten und Gruppen gegen die Absicht einer einheitlichen Gesamtwirkung. Dem Eintretenden präsentieren sich die späteren Erzählungen zuerst, und das Auge wird rückwärts geführt. Und in gleicher Weise nach rückwärts schreitend ist die Ausführung Michelangelos gegangen. Zuerst erscheinen die Darstellungen aus der Geschichte Noahs mit irdischen Erdengestalten von nicht außergewöhnlichen Proportionen. Dann beobachten wir sogar einen scharfen Schnitt in der Erzählung. Michelangelo bricht ab. Die Erzählung von Kain und Abel auslassend, führt er uns direkt ins Paradies. Die Proportionen steigern sich ins Monumentale, und von jetzt an wachsen die Gestalten mehr und mehr ins Allgewaltige. Wir fühlen das immer mächtigere Aufflammen der Schaffenskraft, bis zum letztausgeführten Bild, dem ersten Schöpfungstage. Diese stetige Steigerung läßt keinen Zweifel darüber, daß dieser mächtige Mittelstreif in einem Zuge bis zur großen Unterbrechung 1510 ausgeführt wurde. Es geht mit solch hinreißender Gewalt vorwärts, daß wir uns diesem Gang der Ausführung, nicht etwa dem umgekehrten Schritt der Geschichten hingeben müssen, um voll und ganz mitgerissen zu werden von den wachsenden Phantasien und sich dehnenden Schöpferleidenschaften des Meisters.

Schon die ersten Bilder lassen bei genauer Prüfung eine Aenderung gegen früher erkennen. Bei einem Vergleich der Akte auf dem Schlachtenkarton mit denen auf der verwandten Darstellung der Sintflut (S. 24) bemerken wir das Heranwachsen der Proportionen von florentinisch-straffer Schlankheit und Eckigkeit zu Körperfülle und -schwere. Schon einmal hatten wir ein Gleiches beobachtet. Es war bei den Gestalten der Arca, und der Grund war hier wie da der gleiche: es ist der Einfluß des Jacopo della Quercia. Es ist kein Zweifel, die Reliefs des Quercia am Portal von S. Petronio haben auf Michelangelo, der kurz vorher, bis zum Februar 1508, zum zweiten Male in Bologna gewesen, wiederum gewirkt. Auch da ist die Genesis bis zur Geschichte Noahs gegeben, und die Grundidee zum Plan mag Michelangelo diesen Reliefs ent-

nommen haben. Erscheinen doch seine Fresken schon bei der Nebensächlichkeit, mit der die Umgebung und der Hintergrund behandelt sind, nichts weniger denn malerisch. Eine ansteigende Linie genügt dem Künstler, um die gebirgigen Höhen, ein Kräutlein, um die fruchtbare Erde, die grünende Wiese anzudeuten. Welche Entwicklung seit Ghibertis plastischen Malereien! Alles ist durchaus plastisch empfunden. Es ist gemalte Plastik.

In der großartigen, wuchtigen Formgestaltung liegt der bedeutsame Einfluß Quercias, ganz abgesehen von direkten Entlehnungen. Fast plumpe Körpermassen von gewaltigen Proportionen drängen aus den Rahmen heraus gleich den Gestalten des Quercia. Der Adam auf der Vertreibung aus dem Paradies (S. 26), deren Komposition dem Vorbilde entnommen ist, hat nichts mehr gemein mit den Gestalten des Schlachtenkartons. Nur in der leidenschaftlich dramatischen Schilderung, in der inneren Vertiefung scheint der Realismus des Florentiners sich zu offenbaren. Die schmerzvoll abwehrende Gebärde des Adam und die scheu sich versteckende, davoneilende Eva sind ebenso tief durchdacht wie am Sündenfall die leidenschaftliche Gebärde des den Zweig niederbeugenden Mannes und das schlaffe Daliegen des sinnlichen Weibes.

Aber welchen Fortschritt bedeutet Michelangelo gegenüber dem noch unbewußt aus großartigem Geiste schöpfenden, erfindungsreichen Quercia! Die ganze Fülle realistischer Erkenntnisse, die das fleißige Quattrocento hinzugebracht hatte, und ein außerordentliches technisches Können verleihen dem Renaissancemeister die Kraft, übergeistigen Ideen volle, überzeugende Wahrheit zu geben. Das sind nicht mehr schwankende, geistige Visionen, das sind greifbare, klare Vorstellungen. Alle Naturgewalten scheinen verkörpert, alle Urkräfte im Menschen und im weiten All versinnlicht.

Kann die Attraktion der Massen zueinander ausdrucksvoller gegeben werden als in der Erschaffung der Eva (S. 27)? Nicht in Berührung, sondern mit wunderbarer magischer Anziehungskraft vermag die übergewaltige Hand des kolossal gebildeten Gott-Vaters die Gestalt der Eva an sich zu ziehen, zu erheben. Die Profilgestalt strebt in lebensvoll aufsteigender großer Silhouette nach rechts aus dem Leib des schlafenden Adam empor, dessen in wirren Linien auseinander gehende Glieder so ganz die Widerstandslosigkeit der leblosen schlaffen Masse auszudrücken scheinen. Wie naturwahr ist diese scheinbar formlose Gestalt durchgebildet im Gegensatz zu dem unbestimmt gezeichneten Adam des Quercia!

Aber die schöpferischen Gewalten mußten noch anders tätig sein. Nirgendwo sonst hat Michelangelo machtvoller als in der Schaffung Adams (S. 28) die lebenspendende Kraft der Linie gestaltet. Einem Sturmwind im Wolkenstrudel gleich stürmen von rechts her die von dem flatternden Mantel Gott-Vaters umfaßten himmlischen Gewalten. In wildem Durcheinander rasen die Linien und sammeln sich in ihrem Richtungsschwung nach links, um im Arm und schließlich im gestreckten Zeigefinger des Schöpfers sich konzentrierend ihre Ableitung zu finden. Und von diesem Finger, mit dieser Linie strömt Leben in den kaum berührten Finger, in den Arm, in die Gestalt des Adam über. Der Leib füllt sich mit Lebenskraft, er richtet sich auf aus lebloser Masse zum kraftvollen Körper. Das Bewußtsein erwacht. Der träumerisch-sehnsuchtsvolle Blick ist dorthin gerichtet, woher er die Kraft strömen fühlt.

Die weiteren Schöpfungstage lassen die Gestalt Gott-Vaters ins Allgewaltige wachsen. Das sind nicht mehr Gestalten von menschlichen Proportionen, sondern ungeheure überirdische Massengebilde. In großen, einfachen Gesten spricht der Wille des Allmächtigen. Der höchste der Geister schwebt gleich schwerem Nebel über den Erden, über den Wassern auf der Schöpfung der Tiere (S. 29). Eine mächtige Hand

erhebt sich, greift aus dunkeln Wolken hervor, und die Schöpfung hat sich vollzogen. Aber die zu bezwingenden Gewalten werden immer unfaßbarer und die aufgewendeten Kräfte immer ungeheuerlicher. In wildem, fast zornigem Rasen durchfährt Gott-Vater das All; ein Fingerzeig vermag die Sonne und den Mond an das Firmament zu bannen (S. 30). Ein Vorstrecken der gewaltigen Schöpferhand genügt dem in die Tiefe Eilenden, die Erde erstehen und Pflanzen dort wachsen zu lassen. Zum Schluß: das chaotische Gewirr am Anbeginn alles Seins; es erscheint unbezwingbar, und wie im mächtigen Wirbelsturm will der schöpferische Geist sich selbst aus dem All herauslösen und das Chaos klären in Licht und Finsternis (S. 31).

Zu diesen heiligen Geschichten kommen die kolossalen Gestalten von sieben Propheten und fünf Sibyllen: Jonas, Jeremias, Daniel, Hesekiel, Jesaias, Joel, Zacharias. Die Sibyllen hat man wegen ihrer ungewöhnlichen Fünfzahl mit den fünf Weltteilen identifiziert. Delphica = Griechenland, Erythrea = Großgriechenland, Cumaea, die Tiburtina ersetzend = Italien, Persica = Asien, Libyca = Afrika. Jedenfalls läuft auch hier die Zeit ihrer Entstehung der historischen Folge entgegen. Sie beginnt mit Zacharias (S. 32). Hier entwickelt der Künstler das ihn außerordentlich reizende Sitzmotiv, und er hat es in einer unendlichen Fülle von Variationen ausgebildet, wenn nicht erschöpft. Wir wissen, die Bereicherung der Plastik, mit neuen künstlerischen Motiven erfaßt und belebt mit der ganzen Fülle seines Temperamentes, ist Michelangelos künstlerische Tat gewesen.

Das Sitzmotiv war an sich nichts Neues in der Kunst der Renaissance. Am Beginn der Renaissance stehen die vier sitzenden Evangelistenstatuen im Dom von Florenz. Aber selbst Donatello vermag das Motiv noch nicht zu bewältigen. Das Quattrocento meidet sitzende Figuren, es mußte erst die stehende Figur erringen, sie entsprach ihren Neigungen zu schlanker Geziertheit. Die Bronzestatue des sitzenden Papstes Innocenz VIII. von Antonio Pollajuolo ist die erste bedeutsame Sitzfigur, die, ebenso wie die sitzenden allegorischen Gestalten der Tugenden an diesem Grabmal, gewiß Einfluß auf Michelangelo gehabt hat. Bei ihm tauchen schon im ersten Entwurf von 1505, des Denkmals Julius II., Sitzfiguren auf. Für die Weiterentwicklung jedoch ausschlaggebend wurde die Gestalt des 1506 gefundenen Laokoon, den Michelangelo als einer der ersten am 14. Januar mit Giuliano da Sangallo besichtigt hat. Ob für die Sitzfigur des Papstes Julius II. in Bologna Pollajuolo resp. der Laokoon bestimmend war, ist nicht mehr festzustellen. An der Decke endlich wird das Sitzmotiv zum äußersten ausgebildet. Bei den bekleideten Propheten und Sibyllen werden wir nach direkten Anklängen an den Laokoon nicht suchen. Hatte er an der Antike schon außerordentlichen Reichtum an Bewegungsmöglichkeiten erschaut, so schwillt es an. Des Künstlers Phantasie erhitzt, berauscht sich. Bei all diesen gleichartigen Gestalten, die ein gemeinsames Motiv in verschiedenen Variationen geben, können wir das schnelle Anwachsen der Leidenschaften Michelangelos besser erkennen als an den verschiedenartigen Bildern. Ein leises Glühen, ein Aufleuchten, ein heiß loderndes Feuer, ein brausender Orkan. Immer gewaltiger, großartiger werden die Varianten dieser einen Melodie. Nur dieser Werdegang wachsender Schöpferfreude, der verschiedenfache Ausdruck menschlicher Kraft und Lebensgefühle soll hier betont werden, wie alle inneren Sinne zu sinnlicher Form werden. Also nur die Entwicklung des Künstlergeistes Michelangelos, nicht die nicht zu entwirrenden großen Grundgedanken. Interpretationen sind doch nur eigene Intentionen. Bei allem Betonen der künstlerischen Motive muß immer zur hohen Ehre des Menschen Michelangelo gesagt werden, daß ihm Kunst nur Ausdruck der Seele ist.



Das Innere der Sixtinischen Kapelle im Vatikan zu Rom

Zacharias, Joel, Delphica, Erythrea (S. 32—34, 36) — sie sind noch Alltagszustand des ruhigen Dasitzens beim Lesen, des momentanen Aufblickens. Ein höherer Gedanke flammt auf, läßt sie anhalten. Die Facestellung wechselt mit dem Profil. Die Gestalten werden noch fest umschlossen gehalten von den geraden Linien der Architektur. Das Stadium der Erleuchtung folgt, der himmlische Geist kommt über sie. Jesaias und Hesekiel (S. 35 u. 37) werden in ihrem Sinnen aufgerüttelt, ein Engel flüstert ihnen Gottes Worte zu. Das seherische Schauen beginnt, die Gestalten wachsen im Sichaufrichten, sie rütteln schon an den Pfeilern des Gerüstes und drängen aus der Architektur heraus. Aber des Gottes Wahrspruch soll ausgelegt werden. Cumaea, Persica, Daniel, Jeremias (S. 38—41) geben in wunderbarer Steigerung ins Allgewaltige die Zustände der geistigen Arbeit. Das Anhören der Lösung, das Nachschlagen, das Abschreiben der Auslegestellen und das schwere Nachsinnen, die insichgehende Betrachtung folgen einander. Was kümmert diese mit Gott und sich selbst beschäftigten Geister die Umgebung? Sie drängen aus dem Rahmen, überschneiden die Architektur und wachsen gewaltsam heraus. Mit dem Sichdehnen und Zunehmen der tätigen Geisteskräfte schwellen auch die Körpermassen ins Gewaltige. Welch mächtigen Fortschritt bedeutet dieser Jeremias gegenüber den früheren Gestalten! Ein fast unförmlicher Koloß, eine in sich brütende schwere Masse! Zudem ist mit der Fülle der Formen auch die Macht des Lichtes gewachsen, und wie schon in den letzten Bildern, scheinen fast malerische Motive die Oberhand zu gewinnen. Das Licht, das zuerst ohne Kraft war, ergießt sich hier in breitem Strom über die Gestalten und belebt sie, mächtig aus der Tiefe hervorholend, mit monumentaler Lebenskraft. Schließlich kommt es zu einem wilden Durchbrechen aller Schranken. Die Stunde des Nachsinnens ist vorüber. Die Libyca (S. 42) legt das Buch beiseite, zugleich wie zum Fortgehen sich erhebend, um das Wort Gottes dem Volke zu künden. Jonas (S. 43) dagegen bricht unbändig heraus, das Wort Gottes zur Tat zu machen. Die Körperformen sind zu unbändigen Formen angeschwollen. So hat das stete Anwachsen der Begeisterung und Schöpferkraft Michelangelos mehr denn kluge Verstandesberechnung es gefügt, daß dem Eintretenden die kleinen frühen Gestalten nahe sind, während, je weiter das Auge schweift, um so mehr die Formen ins Kolossale wachsen und die Massen fast malerische Breite annehmen. Das Licht erhebt sich zu raumbildender Kraft, und Jonas als Schlußstück, das Auge schon aus der Ferne mächtig zu sich emporhebend, erscheint in seiner richtigen Verkürzung fast schon als Berechnung auf illusionäre Wirkung. Also zu Beginn noch ruhige Zeichnung, reliefartige Bildung, dann vollplastische, rücksichtslos vorbrechende Gestalten, endlich will fast der formbildende Plastiker zum raumschaffenden Maler werden. So ist dem großen Genius alles offenbar.

Diese Propheten, diese Sibyllen — wir fragen, woher sie kommen, was diese Gestalten voll innerster Beseelung und verschiedenfachster geistiger Erregung bedeuten? Von den Vorläufern sei nur der Propheten und Sibyllen an der Kanzel Giovanni Pisanos in Pistoja gedacht (Abb. S. IX). Der Trecentist gibt nur höchste seelische Konzeption, die Körper bedeuten nichts. Wie anders der Cinquecentomeister, dem Körper und Geist eins bedeuten, Bewegung und Erregung innigst verbunden sind! Und das Geistige: „Zwölf Wesen, durch den Ausdruck höchster Inspiration über Zeit und Welt ins Uebermenschliche erhoben,“ sagt Burckhardt. „Hier ist die Gottnähe der Urwelt, ihre Weihe ist allein der Geist, der sie ergreift,“ spricht Justi.

Wenn nun diese biblischen Gestalten voll durchtränkt sind von innerem Leben, und es uns fraglich ist, ob die Psyche gewaltiger ist oder das künstlerische Motiv, so läßt uns Michelangelo bei den Sklavengestalten, diesen Schöpfungen rein künstlerischer

Phantasie, in höchsten Genüssen abgeklärter Künstlerfreude schwelgen. Es beginnt ein Jubeln und Jauchzen in Kontrasten und Bewegungsmotiven, bis es in taumelnden Rausch und machtvolles Brausen übergeht. Alles, was der Laokoon angeregt hat, klingt hier vielfältig aus.

Wir sehen in der ersten Gruppe (S. 48—51) die gleichen, noch relativ ruhigen Bewegungsmotive in regelmäßiger Wiederholung bei den Pendants. In der zweiten Gruppe (S. 52—55) werden die Bewegungen schon erregter. Die Beinstellungen sind bei den jeweiligen Pendants noch die gleichen, aber Oberkörper und Arme sind differenziert in Stellung und Bewegungsrichtung. Die Körpermassen sowohl wie die Kontraste steigern sich in Gruppe III (S. 56—59). Die Körper haben bei den Pendants zwar dieselbe Haltung, aber Arme wie Beine sind durchaus differenziert. Die Gruppe IV (S. 60—63) läßt die Figuren ins Gewaltige anwachsen. Sie greifen über die bis dahin doch ungefähr bindende Architektur wild hinweg. Nur der gleich nach der Mitte gerichtete Kopf und gewisse gleichgeartete Gegensätze in den Motiven halten die beiden Pendants gegeneinander im Gleichgewicht. Schließlich in der Gruppe V (S. 64—67) haben die beiden Pendants nichts mehr miteinander gemein als das Massige in ihrer kolossalen Bildung und die gleiche Beleuchtung. Besonders die Gestalten über dem Jeremias (S. 66 u. 67) erscheinen mehr als alles andre, was Michelangelo je geschaffen, von malerischem Geiste beherrscht. Man vergleiche die mit breiten Lichtern und weichen Schatten geknetete Figur des einen Sack auf den Rücken hebenden Sklaven (S. 67) mit den streng gezeichneten und mageren durchmodellierten Gestalten der Gruppe I. Der mächtige Fortschritt ist klar, zuerst herrscht allein die strenge Linie, und die Formen sind in gleichmäßigem Lichte modelliert. Die Linie, links leichtwellig aufsteigend und rechts vielfach gebrochen, in sich zusammensinkend, ist wilder geworden, und die Massen sind ins Uebergewaltige angeschwollen.

Sie durchbrechen das Gerüste, oder vielmehr haben strahlende Lichtwellen den Raum vertieft und erwecken fast malerische Wirkungen. Der Hintergrund, die glatten Flächen des Gerüstes haben überall nur als Folie zu wirken, um die Fülle und Wucht der weich modellierten Massen hervorzuheben. Die geraden Linien mit den eckigen Brechungen sollen einen Kontrast abgeben zu dem lebensvoll weichen Fluß der Umrißlinien. Am geistreichsten spricht sich dieses gegenseitige Steigern aus in der Art, wie Michelangelo die Falten eines Gewandes so legt, daß sie, akkordierend, die Richtung des Umrisses begleiten (vgl. S. 57, 60, 64). Gegenüber dieser allgemeinen, einfachen Linie sollen dann die feinen Vibrationen und Schwingungen der Silhouette um so zarter und lebensvoller erscheinen. Das ist übrigens ein von Michelangelo schon früh in seinen Marmorarbeiten angewendetes Mittel (vgl. das Tondo in London S. 18).

Die Bronzemedaillons geben verschiedene Szenen. Ermordung Abners durch Joab und der Tod des Joram (S. 23), letzteres nach dem antiken Kameo an einer Jünglingsbüste Donatellos im Bargello (Abb. „Klassiker der Kunst“ Bd. XI, S. 68); der Tod des Uria und Sturz der Baalsäule (S. 25); Nathans Bußpredigt und Ausrottung des Geschlechtes Ahab seitlich von der Erschaffung Evas (s. S. 56 u. 57, 58 u. 59); Absaloms Tod seitlich von der Schaffung der Tiere (s. S. 54 u. 55); endlich Abrahams Opfer und Elias' Himmelfahrt (S. 31), sämtlich wohl auf Christus weisend.

Am 1. September 1510 hatte Michelangelo den Mittelteil vollendet. Mit gewaltiger Aufopferung aller Kräfte hatte er ihn in einem Zuge ausgeführt. Aber nach solcher Anspannung mußte unbedingt eine Erschlaffung folgen, und diese zeigt sich deutlich an den Zwickeln und Lünetten, deren Ausführung Anfang 1511 begann. Zwar strahlt

in den großen Eckzwickeln, die in figurenreichen Darstellungen „Rettungen des auserwählten Volkes“ erzählen, des Meisters dramatischer Geist in leidenschaftlicher Wucht aus. Dabei drängen Neigungen zum Bizarren, Gesuchten hervor. Die Gestalt des gefesselten Haman (S. 68) ist zwar von wunderbarer Wahrheit im Schmerzensausdruck. Wieviel wahrer und großartiger als der Laokoon! „Die eherne Schlange“ (S. 69) gleicht in ihrem wilden Durcheinander mehr einer Parodie auf den Laokoon, von freilich außerordentlicher Wildheit der sich windenden Gestalten. In „David und Goliath“ (S. 70) scheint der Künstler seine frühere Auffassung der David-Gestalt sarkastisch zu widerrufen. Endlich leitet „Judith und Holofernes“ (S. 71) von dem großen historischen Drama hinüber zum genrehaften Herausheben der Nebenszenen. Höchst ausdrucksvoll sind die beiden Frauen, trotzdem keine uns ihr Gesicht zeigt. Gerade den geistigen Ausdruck in der Bewegung der Gestalt zur Wirkung zu bringen, war eines der Hauptprobleme Michelangelos.

Dies Genrehafte der Erzählung steigert sich in den Zwickeln und Lünetten. Die hier dargestellten Vorahnen Christi sind wie gewöhnliche Alltagsmenschen schlicht und ohne Ekstase bei häuslicher Beschäftigung geschildert. Der große Dramatiker und ernste Formbildner, der alle himmlischen, übernatürlichen Gewalten im Menschen entfesseln, in der menschlichen Erscheinung bilden wollte, offenbart sich hier als der erste Genremaler Italiens. Er gibt Szenen aus dem täglichen Leben, weitab von tiefdenkerischem Geiste. Dieser untere Abschluß der Decke scheint das allmähliche Ausgehen, Verglimmen des einstigen Feuers zu bedeuten. Und doch, wie glüht es noch, wie lebensvoll und erfindungsreich erscheinen diese Gestalten gegenüber den langweilig gestellten Papstfiguren der Botticelli, Ghirlandajo u. a., dicht darunter. Hier das Quattrocento und die schlanke stehende Figur, dort das Cinquecento und die immer neu und reich variierten Sitzfiguren und geschlossenen Gruppenbildungen. Man unterschätze diese weniger hervordrängenden Bilder nicht. Die Ueberfülle der Motive, der Phantasien ist auch hier in diesen ruhigeren Momenten einzig und gewaltig.

Mit solchen Erdenszenen schließt das göttliche Werk Michelangelos ab. Die gewaltigen Töne verhallen, sie verrauschen in einheitlichem Klang. Wie ein mächtiges inneres Erlebnis erscheint das Ganze. Der Aufstieg, das Schweben des Adlers über allen Gipfeln und das mähliche Sichherabsenken zur Erde. Gleich einer mächtigen Figurensymphonie oder gleich Chören vorüberschreitender Sänger, in der Ferne tönend, heranrauschend, anschwellend und verklingend, erscheint das Ganze, und was sie künden, sind die Leidenschaften, die Erregungen ihres Meisters und Schöpfers. Aber nicht leichte, momentaner Laune oder äußeren Animationen entsprungene Empfindungen sind es, sondern große, innere Stimmungen. Vor solch wunderbarer Einheit, vor solcher Geistesklarheit und Seelengröße, wo menschliche Phantasien, mit göttlicher Gewalt machtvoll gestaltet, in höchster Vollkommenheit erscheinen, wird uns die ganze überirdische Größe Michelangelos klar, neben dem wir nur den Namen des andern Titanen im Geisterreich der Künste nennen können: Beethoven, ebenfalls ein Einsamer, ein Uebermensch.

Im Oktober 1512 ist das Riesenwerk der Decke vollbracht. Der Künstler kehrt in sein Atelier zurück. Der zweite Akt der Tragödie des Grabmals beginnt. Der Papst hatte den Auftrag dazu gegeben in der damaligen Gewohnheit, schon zu Lebzeiten sich ein Grabmal errichten zu lassen. Es sollte der Nachwelt seinen Ruhm verkünden und in noch nie dagewesener Großartigkeit und Pracht erstehen. Ein mächtiger Freibau in einer Kapelle von St. Peter sollte es werden. In der Umgebung Michelangelos, in der Renaissance überhaupt suchen wir vergebens nach Vorbildern. Die übliche



Ein Entwurf zum Grabmal Julius' II.
Federzeichnung Michelangelos im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin

Form des Grabdenkmals war das Wandgrab. Nur die Sarkophage der Heiligen pflegten frei aufgestellt zu werden in mehr oder weniger prunkhaftem Aufbau, aber nicht annähernd von gleicher Größe, wie es Michelangelo plante. Das Vorbild haben wir in dem antiken Mausoleum zu suchen. Auch die zahlreichen Gestalten, die nach außen den in drei Geschossen sich erhebenden Bau schmücken sollten, sind von der antiken Geisterwelt beeinflußt. Viktorien, vielleicht Tugenden, waren für acht Nischen der Eckpfeiler geplant, sie sind antiken Sarkophagreliefs entnommen. Vor den die Nischen flankierenden Hermen sollten gefesselte nackte Gestalten stehen, für die wir ebenfalls in der Antike Analogien finden. Der Konstantinsbogen zeigt gefesselte Barbaren, und noch verwandter sind die drei Paare nackter Gefesselter, die den Bogen von Orange schmücken. Nach diesem befindet sich im Album von Michelangelos Freunde, dem Architekten Giuliano da Sangallo, eine Zeichnung, und dorther kann er die Anregung haben. Gedeutet werden diese „Prigionieri“ als die unterworfenen Provinzen (Vasari) oder, komplizierter, als die freien Künste (Condivi), die durch den Tod des großen Beschützers gelähmt scheinen. Im zweiten Geschoß sollte dann, gruppiert um den Sarkophag, die christliche Welt erscheinen, die christlichen Halbgötter, acht sitzende Gestalten: Moses, Paulus und andre. Die Bekrönung des Ganzen bildete die Himmelszone. Der Sarkophag öffnet sich: Uranos, der Himmel, jubelt der Gestalt des Papstes entgegen. Cybele versinkt in Trauer ob des unendlichen Verlustes. Eine Bemerkung Bramantes, das wäre doch ein bedenklicher Hinweis auf den nahenden Tod, soll dem am Leben hängenden Papst die Sache verleidet haben. Michelangelo geht nach Florenz. Der Auftrag in Bologna, ferner die Deckenfresken kommen dazwischen.

Am 21. Februar 1513 stirbt der Papst, die Verwandten schließen einen neuen Kontrakt. Der Aufbau soll mit der einen Schmalseite an die Wand gelehnt werden. Eine Zeichnung aus der Beckerathschen Sammlung im Berliner Kupferstichkabinett (vgl. die Abb. S. XXXV) gibt den im übrigen wenig veränderten Plan. Nur Maria, dem Toten entgegenschwebend, ist oben zugefügt. In dem Kontrakt III vom 11. Juli 1516 wird die vorstehende Langseite auf die Hälfte verkürzt. Die mächtig gedachte Anlage eines kolossalen Freibaues schrumpft mehr und mehr zusammen, bis im Kontrakt IV vom 29. April 1532 nur noch ein Wandgrab, und zwar nicht in der Papstkirche St. Peter, sondern in S. Pietro in vincoli übriggeblieben ist. In Kontrakt V vom 20. August 1542 wird die Mitarbeit von Gehilfen gestattet, Raffael da Montelupo und andre müssen mithelfen. Im Februar 1545 ist das Denkmal endlich fertig in der Fassung, die wir heute noch in S. Pietro in vincoli vor uns haben (S. 130).

Das ist der tragische Abschluß des fünfaktigen Dramas. Was plante der Held und was hat er vollendet? Waren es eigne Schwächen oder äußere Hemmungen, die seine stolzen Pläne so scheitern ließen? Mit aller Energie war Michelangelo an die Arbeit gegangen, er war 1505 nach Carrara gereist und hatte dort die Blöcke für das Denkmal ausgesucht. Der Konflikt mit dem Papst war dazwischengetreten, und 1508 wurde der Meister durch die Deckenmalerei ganz in Anspruch genommen. Jene vier bestellten Blöcke sind am 24. Juni 1508 von Carrara abgesandt worden. 1511 begann er wieder, aber erst nach Vollendung der Decke konnte er mit aller Kraft an die Arbeit gehen. „Die große Statue“, der Moses, und die „zwei Statuen“, die Sklaven im Louvre, sind 1516 fertig.

Was ist das gegenüber den gigantischen Leistungen, die Michelangelo an der Decke entfaltet hat! Fünf Jahre hatte ihm einst der Papst Zeit gelassen, und in der doppelten Spanne Zeit waren von vierzig Statuen nur drei vollendet. Und doch wird vor jeder einzelnen der Gestalten dem Nähertretenden die vielfache Fülle höchster

Schöpferkraft aufgehen. Großartigkeit der Konzeption und tiefe, leidenschaftliche Empfindung sind vereint mit wunderbarer Feinheit und Sorgfalt der Durchführung. Niemand mehr denn Michelangelo, der zum Verführer zum Manierismus und zu oberflächlicher Geistreichelei gescholten wird, offenbart gleich deutlich, daß Reichtum der Erfindung und Phantasie gegründet sein müssen in Monumentalität des Geistes und daß die Gestaltungsenergien gestählt werden müssen durch andauernden Fleiß. Das zeigt am deutlichsten die wunderbar fein durchgebildete Statue des Moses (S. 88 bis S. 91). Anfänglich drängt sich zwar das zum äußersten gesteigerte Raffinement der Technik zu stark auf. Wir sehen den ehrgeizigen Florentiner, der die Natur an Wahrheit, die Antike an Feinheit der Technik zu übertreffen sucht. Der Moses tritt dem Laokoon entgegen. Letzterer ist nackt gebildet, Moses bekleidet, und doch übertrifft Michelangelo die Antike an Gewalt des Aktes, der die Gewandung bestimmt, und in der Wiedergabe des nackten Fleisches. Ein kleines Stück genügt ihm; der linke Arm hat allen nachfolgenden Geschlechtern als das Bravourstück raffinierter Technik gegolten, dessen Wirkung durch den Kontrast zu dem faltenreichen Kostüm gesteigert wird. Auch diese Falten sind von höchster Realistik der Behandlung: das dünne Gewand liegt am Körper fest an, während der weite Mantel seine vollen, schweren Falten schlägt, gleich einem Strudel das rechte Knie umspielend. Und dieses Knie, nur von dem durchscheinenden Stoff einer dünnen Hose bedeckt, will, scheint es in der sorgsamen Durchbildung und in solcher Umrahmung ein Kunstwerk für sich sein. Ebenso lebt in dem mächtigen Bart, der gleich einem wilden Schlinggewächse oder übersprudelnden Bache sich über die breite Brust wälzt, ein eignes Leben.

All diese so individuellen Einzelteile ergeben ein einiges, von mächtigstem Leben durchwogtes Ganze. Dieser Moses ist der letzte aus dem Heroengeschlechte der Propheten und Sibyllen. Er ist zugleich der gewaltigste unter ihnen, den tiefen, denkenden Geist des greisen Jeremias und die leidenschaftlich herausbrechende Kraft des jugendlichen Jonas in sich vereinend. Ja, noch mehr, die machtvolle Gestalt des weltenschaffenden Gott-Vaters scheint in menschliche Fassung gebracht. Gott-Vater, hatte er nicht diesen Moses auserlesen, seinen Willen dem Volke zu künden, hatte er ihm nicht am Berge Sinai seine Gesetze zugeraunt? Der Geist des Herrn ist in diesem Moses. Er ist voll göttlicher Kraft. Aber wie die Güte des Herrn wundermild ist, so ist furchtbar sein Zorn. Ihn, der soeben noch mit seinem Gotte allein war, lenken irdische Geräusche ab. Er hört Lärm, das Geschrei von gesungenen Tanzreigen weckt ihn aus dem Traum. Das Auge, der Kopf wenden sich hin. Schrecken, Zorn, die ganze Furie wilder Leidenschaften durchfahren im Moment die Riesengestalt. Er hat das Volk in Anbetung des goldenen Kalbes erblickt. Alles, selbst die Worte Gottes, die er auf den Tafeln unter dem Arme trägt, vergißt er in seinem göttlichen Zorn. Die Gesetzestafeln fangen an herabzugleiten, sie werden zur Erde fallen und zerbrechen, wenn die Gestalt auffährt, um die donnernden Zornesworte in die Massen des abtrünnigen Volkes zu schleudern. Schon bäumt sich das Innere wild auf, die Haare steigen wie Hörner empor — Hörner, die eigentlich die Lichtstrahlen göttlicher Erkenntnis bedeuten. — Dieser Moment höchster Spannung ist gewählt. Die wilde Furie, die das Innere wütend durchtobt, bricht da, bricht dort heraus. Der Sturm hebt an; schon kräuseln sich die Wellen an der Oberfläche, und bald, ein Moment noch, und der irdische Leib, der noch diese innere Gewalt hemmt, wird fortgerissen werden und davonrasen.

Hier gewaltiger denn je offenbart sich der großartig dramatische Geist Michelangelos. Alles Dagewesene und sich selbst hat er übertroffen in der Spannung wilder Leidenschaften bis zum äußersten tragischen Moment. Aber wo steht dieses höchste

Meisterwerk tragischer Kunst? Nach dem ersten großen Plane sollte die Figur mit sieben andern gleich gewaltigen Statuen das mittlere Stockwerk des Baues schmücken. Einsam, als einzige steht sie jetzt in dem an die Wand gedrückten Grab, umrahmt von einer kleinlichen Architektur, die in ihrer schwächlichen, zierlichen Zeichnung nur die erdrückende Wucht der aus dem engen Rahmen herausbrechenden Gestalt noch gewaltiger erscheinen läßt (S. 130). Zwei schwächliche Figuren, Lea, „vita activa“ (S. 129), und Rahel, „vita contemplativa“ (S. 128), übernehmen eine Art Vermittlung zum Ausgleich dieser schreienden Dissonanz. Sie sehen eher wie reliefartige Wandfüllungen aus, die nicht Anspruch machen auf eigne Bedeutung. Es sind übrigens dem mittelalterlichen Vorstellungskreise entnommene Allegorien, die auch in Dantes „Divina Commedia“ erscheinen. Das „tätige Leben“ tritt als Mathilde, eine Freundin Dantes, in den letzten Gesängen des „Purgatorio“ auf. Dann übernimmt im Paradies das „beschauliche Leben“, Beatrice, die Führung.

Würdiger treten neben den Moses die gleichzeitig entstandenen Sklaven im Louvre (S. 92 u. 93). Wenn dort die Entfesselung wilder Leidenschaft und gerechten Zornes wunderbar drastisch geschildert ist, so wird hier ein gleich klares Bild von dem Ermatten, Zusammenbrechen der Lebenskräfte unter dem Druck der Erdenlasten gegeben. Diese Prigionieri offenbaren als erste in einer ganzen Folge von Gestalten ein neues psychisches Moment in der Kunst Michelangelos. Die erste Glut des in ganzer Vollkraft sich fühlenden Mannes ist versprüht. Eine neue Epoche beginnt. Der Künstler geht in ein andres Stadium des Empfindens über. Die Macht des Geistes läßt nach, die Erdenschwere des Leibes sucht die Seele mit sich hinabzuziehen. Es beginnt ein hartes Ringen des Geistes gegen die den Körper bindenden Gesetze der Trägheit. An den Figuren der Decke schien alles leicht, im höchsten Geistesflug belebt. Die Schwingungen des Geistes, der Linie rissen leicht und schnell die Massen mit sich. Indes mit den Jahren werden die Widerstände stärker, und das irdische Schwergewicht des lastenden Körpers wird nur schwer noch überwunden. Der eine, am Rücken gefesselte Sklave (S. 92) windet sich mühselig in den Fesseln, während bei dem andern (S. 93) der Körper im müden Zusammensinken zusammenzubrechen droht. Kaum vermag die wunderbar schlank aufsteigende Linie mit dem erhobenen linken Arm der unter dem lastenden Gewicht gebrochenen sinkenden Linie an der andern Seite das Gleichgewicht zu halten. Diese letzte Figur, die einzige der Sklaven, welche ganz fertig geworden ist, bedeutet zudem in der geradezu vollendeten, unübertrefflichen Durchbildung des Aktes, in der wunderbar zarten Wirkung des „Karnates“, wo die Oberfläche des Fleisches feinster Sfumato zeigt, eine neue Musterleistung der Plastik Michelangelos.

Dieses Ringen mit irdischen Gewalten steigert Michelangelo bei vier andern Gestalten (S. 94 bis S. 97, bis vor noch nicht langer Zeit in den Boboli-Gärten untergebracht) indem er ihnen schwere Tragelasten auflegt und so den Druck wie die Widerstände verstärkt! Dazu steigert sich die sinnliche Wirkung durch den unfertigen Zustand, in dem sie sich befinden. Wie ein verzweifeltes Ringen der Form zur Klarheit erscheint dies Sichherauswinden der Gestalten aus den schweren Massen, ein Eindruck, der, wie unsere nach der früheren Aufstellung gegebene Abbildungen erweisen, noch verstärkt ward durch die Art, in der das späte sechzehnte Jahrhundert die Gestalten in eine Tropfsteingrotte eingemauert hatte.

Es scheint, daß in der Darstellung passiver Momente die Leistungsfähigkeit des späteren Michelangelo liegt. Denn wenn wirklich aktive Gestalten gegeben werden sollen, erscheinen diese affektiert. Zickzack- oder übertriebene Kontrapostmotive, die für den in sich zusammensinkenden Körper verwendbar sind, wo das Nachlassen der

inneren Kraft die Körperteile auseinander gehen läßt, sind nicht brauchbar für Momente der Aktion. Man schlägt geradezu, und eine energische Bewegung hat auch eine bestimmte Hauptrichtung. Die Gruppe des Sieges (S. 99), die, schwerlich zum Grabdenkmal gehörend, sich eher mit dem Modell zu einer Gruppe von Herkules und Cacus (S. 157) vereinigen läßt, zeigt ein schraubenartiges Sichdrehen des Körpers. Es resultiert eine höchst affektierte Pose, die uns sogar über die Absicht der Bewegung im unklaren läßt. Das Beste ist die kniende, in sich zusammengedrückte Figur des Besiegten. Es ist bezeichnend für die Künstelei der folgenden Geschlechter, daß gerade solche im Ausdruck schwachen, aber in Entfaltung des „künstlerischen Motivs“ höchst raffinierten Werke Eindruck auf sie machten und zur Nachahmung reizten. Die Gruppenbildungen des Giovanni da Bologna u. a. knüpfen an diese Gruppe an.

Wir sehen weiter, wie das Interesse am künstlerischen Motiv den Meister so sehr bannte, daß er Gestalten gegenüber, die ihre eignen Gesetze haben und eigne Auffassung verlangen, sich nicht mehr zu beherrschen vermag. Die ersten Anzeichen dieser barocken Auffassung zeigen sich am Christus in Sa. Maria sopra Minerva (S. 98), der in den Jahren 1519 und 1520 entstanden ist. Gewiß hat die ruhige, vornehme Haltung und einfache Geste noch Würde. Die Heiligkeit des Stoffes ist noch nicht in jener rohen Weise vernachlässigt, wie die Manieristen es später getan haben. Auch nicht, daß die Gestalt nackt — das blecherne Hüfttuch ist eine spätere Zutat — gegeben, sondern wie der Körper gebildet ist, darin liegt das Verletzende. Das ist der weichliche Leib eines schönen, dem Wohlleben sich ergebenden Mannes, nicht der Märtyrerleib des Erlösers. Wie edel hatte einst der Künstler den Körper Christi auf dem Schoße der jungfräulichen Maria geformt! Welche Entwicklung, welcher Rückschritt in kaum zwei Jahrzehnten! Gegenüber jener herben Eckigkeit, dem klaren, strengen Linienflusse jenes edeln Leibes und im Vergleich zu jener noch im Tode straffen Muskulatur erscheint die Bewegung hier süßlich und dieser schon im Leben schlaffe Körper mit der kraftlos in Wellenlinien hinfließenden Silhouette kraftvoll. An Stelle des seelenvollen Ausdrucks überstandenen Leides dort ist ein lässiges Sichumschauen getreten. Freilich ist der Mangel an Ausdruck im Gesicht nicht dem Michelangelo allein, sondern eher seinem Gehilfen Urbino zum Vorwurf zu machen. Ein andrer Bildhauer, Frizzi, mußte das von diesem Verdorbene notdürftig ausbessern. Hier fehlt der Kunst die Hoheit und Würde, der seelische Inhalt, sie ist zum Kunsthandwerk geworden. Natürlich hat gerade diese schwächliche, aber im Raffinement der Oberflächenbehandlung vorzügliche Gestalt den äußerlichen Barockmeistern imponiert.

Die Gunst des Schicksals hat gewollt, daß immer neue große Aufträge an Michelangelo herantraten. Wurde auch die Ausführung des Grabdenkmals von neuem aufgehalten, so wurde doch die Gefahr der Zersplitterung im Kleinen abgelenkt und er von neuem gezwungen, all seine Kräfte zusammenzuraffen. Auf Julius II. war 1513 Giovanni Medici als Papst Leo X. gefolgt. Die Rückkehr der Mediceer nach Florenz hatte schon 1512 stattgefunden. 1515 hielt Leo seinen glänzenden Einzug in seine Vaterstadt. Zum Ruhm der Medici in Florenz sollten neue Denkmäler errichtet werden. Zunächst wurde die Ausführung der Fassade von der Mediceerkirche S. Lorenzo geplant (vgl. S. 180). 1517 erhielt der inzwischen ganz nach Florenz übergesiedelte Michelangelo den Auftrag zu einem Modell. Auf 40000 Dukaten lautete der Kontrakt vom 19. Januar 1518. Eine zweistöckige Fassade, reich mit Nischen, Figuren und Reliefs geschmückt, sollte es werden, und zur Herbeischaffung der riesigen Marmorblöcke aus Pietrasanta, einem Besitztum der Medici, mußte eine neue Straße angelegt werden. Es ist nichts zur Ausführung gekommen. Am 10. März 1520 wurde der Kontrakt gelöst.

An Stelle der Fassade tritt die Kapelle von S. Lorenzo. Eine mächtige Familienkapelle soll es werden. Zunächst werden vier Grabdenkmäler, die des Lorenzo il Magnifico, Giulianos des Aelteren, Lorenzos, Herzogs von Urbino, und Giulianos, Herzogs von Nemours, geplant. 1524 wird der Plan erweitert. Es kommen die Gräber der beiden Mediceerpäpste, Leos X. und Clemens' VII., des inzwischen, 1523, zum Papst gewählten Giulio de' Medici, hinzu. Wie Zeichnungen erkennen lassen, sollten immer zwei Denkmäler eine Wand schmücken. Die vierte, mit einem nischenartigen Ausbau versehene Wand sollte den Altar aufnehmen. Fertig geworden sind nur zwei Denkmäler, die der beiden jüngeren Lorenzo und Giuliano. Und auch diese waren, als Michelangelo 1534 Florenz verließ, nicht aufgestellt. Vasari hat das später nach Angaben des Künstlers getan (S. 102 u. 106).

Zunächst, die Gesamtauffassung betreffend, was haben diese Denkmäler gegenüber andern Renaissancewerken zu bedeuten! Auch die Frührenaissance baute schon Grabdenkmäler in Kapellen ein — man vergleiche die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato oder die der Piccolomini in Monteoliveto bei Neapel — aber welch gewaltiger Unterschied! Die Figuren dort sind eingeordnet in eine reiche Architektur. Der dekorative Charakter überherrscht, wozu noch die bunte Farbigkeit den Wert der plastischen Form beeinträchtigt. Bei Michelangelo jedoch ist, den schon an der Decke entwickelten Prinzipien entsprechend, das Ornament gänzlich geopfert, sogar die Architektur hat vollständig ihre eigne Bedeutung verloren. Ihre scharfen Linien und eckigen Flachnischen, ihr kleinliches Detail und ihre feinen Gliederungen sollen durch den Kontrast, durch ihre Unruhe und Zierlichkeit die Fülle der plastischen Formen und die lebendige Kraft der Bewegungen herausheben.

Das Wichtigste, der größte Fortschritt, den Michelangelos Plastik der Antike wie dem Quattrocento gegenüber bedeutet, ist der absolute Verzicht auf Bemalung. Erst seit Michelangelo kennt die Plastik farblose Gestaltung. Das Quattrocento bemalte noch seine Statuen, und auch die gesamte Antike hat ihre Figuren farbig gebildet und nur die Feuchtigkeit der Erde hat die Farben gelöst. Von der lustigen Buntheit der Quattrocento-Grabmäler können wir uns jetzt, wo spätere Geschlechter die Farbe abgerieben oder übertüncht haben, keine Vorstellung mehr machen. Schon Leonardo hatte das Störende bunter Lokalfarbe erkannt und an Stelle der Buntheit einen braunen Grundton zu bringen gesucht. Bunte Farbe stumpft das Auge ab, macht es unempfänglich für zartere Modellierungen, für das feine Spiel der Lichter auf einer weich modellierten Form. Ebenso würden malerische, tiefe Schatten werfende Nischen die Klarheit der Silhouette beeinträchtigt haben. Michelangelo gibt als Hintergrund farblose, schattenlose, klare Flächen, vor deren körperloser Glätte die ganze Weichheit und Wucht der nackten, zartest modellierten Körper um so berauschender und mächtiger wirken sollen. Die Farbe sowohl wie die Dekoration müssen zurücktreten. Nur als Folie, als dienende Glieder treten Malerei wie Architektur auf. Die Plastik, wir merken es hier wieder, ist für Michelangelo die erste, die Herrscherin der Künste.

Gerade hier ist es einmal am Platz, die Unterschiede zwischen michelangelesker und antiker Auffassung zu betonen. Die Antike geht nie über die Reliefauffassung hinaus; alles fügt sich in den architektonischen Rahmen hinein; die klare Silhouette beherrscht; nur die gerade Vorderansicht gilt. Michelangelo dagegen arbeitet wie mit bewußter Absicht über diese Unterordnung der Plastik und ihre, wenn auch im höchsten Sinne geschlossene, dekorative Auffassung, über jene Harmonie zwischen Plastik und Architektur hinaus. Die Architektur verliert ihr Eigenrecht, sie wird zum linearen Hintergrund, vor dem die plastischen Gestalten sich in voller Massigkeit ausbreiten. Michel-



Inneres der Cappella dei Depositi (Sagrestia nuova) in San Lorenzo zu Florenz (vgl. a. S. 100)

angelos Skulptur entfernt sich von der Architektur und der Künstler wird auch da als Schöpfer des plastischen Raumes moderner Meister. Der plastische Raumkubus, den er mehr und mehr entwickelt — die Antike kennt ihn überhaupt nicht; ihr gilt die vordere Abschlußfläche als Einheit, von wo es in die Tiefe geht — dieser Raumkubus hat etwas mit dem malerischen Bildraum gemein. Auch die Berechnung der Kontraste; der weichen, außerordentlich zarten Modellierung der vollen Rundform zu den mageren Hintergrundslinien und glatten, leblosen Flächen. Welcher antike Plastiker hätte solche „groben Realwirkungen" gewagt, welcher Maler hätte die Gestalten vor das Gerüste oder aus demselben herausstrebend gegeben wie Michelangelo an der Decke?

Bedeutsam gegenüber seinen früheren Werken ist der schon bei den Sklaven betonte Wechsel im Sentiment. Ein andres Selbstgefühl ist an Stelle jener vollkräftigen Leidenschaftlichkeit und Ueberfülle männlicher Energie, die an der Decke zum Ausdruck kamen, getreten. Früher stand Figur neben Figur, jede ein eignes Bewußtsein voller Manneskraft offenbarend. Dieser starke, bestimmte Eigenwille, die immer erneute Spannfähigkeit läßt nach, und an Stelle des kräftigen Nebeneinanders tritt Unterordnung: kompositionelle Zusammenordnung verschiedener Figuren nicht nur in einem Aufbau, sondern auch ihre Unterordnung unter ein gemeinsames Sentiment. Auf der einen Seite der lebhaft bewegte Giuliano und die kraftvollen Gestalten des tätigen Tages und der tiefschlummernden Nacht: alles Aktion, oder vielmehr alle Momente, das des Wachens wie das des Schlafens, zu äußerster Stärke gesteigert (S. 102 bis S. 105). Auf der andern Seite der sinnende, in sich versunkene „Pensiero", zusammen mit den Dämmerungen des Abends und des Morgens ein Stimmungsbild dumpfer, schwerer Melancholie abgebend (S. 106 bis S. 110). Die ungeheure Bedeutung dieses in der Plastik absolut neuen Stimmungselementes läßt sich kaum mehr ermessen. Ganze Künstlergeschlechter, ganze Jahrhunderte sind davon beherrscht.

Was die einzelnen Figuren betrifft, so zeigt sich der Wechsel der Stimmung und der Umschlag im Kraftgefühl ebenso deutlich schon in der Behandlung der verschiedenen Motive. Die Sitzfigur, die ihm früher am besten gelang, verliert an Kraft. Es sind die gleichen, schon im Moses gegebenen Motive, aber sie erhalten in ihrer Steigerung durch Drehungen der sehr gestreckten Leiber zu höchstem Kontrapost nur einen Stich ins Affektierte. Das Höchste an überschwenglichem Reichtum der Wendungen sowohl wie an besonderer Kompliziertheit der Gruppierung gibt die Madonna (S. 101). Sie erscheint als die erste, wirklich fast von allen Seiten verständliche Freifigur, ein Bravourstück in Hinsicht des Motives, das natürlich den rein künstlerischen Ehrgeiz der nachfolgenden Geschlechter aufs äußerste anregen mußte. Daß Michelangelo wirklich auf die Freifigur hinstrebte, lassen Zeichnungen erkennen, die die Figur bald von vorn, bald ganz im Profil zeigen. Nur mit dem Rücken angelehnt, sollte die Madonna offenbar weit hervorragen. Ein kurzer Rückblick zur Brügger Madonna (S. 17) offenbart die ganze Entwicklung. Hier und dort eine sitzende Madonna. Aber an Stelle der feinen Zusammenstellung zweier verschiedener Motive: die still dasitzende Maria und das ruhig stehende Kind, ist hier zweimal ein aufgeregtes gegeben. Aber es ist zweimal zu höchster drastischer Lebendigkeit gesteigert, und zwar kontrastieren die Bewegungsmotive der beiden Figuren scharf gegeneinander, so daß ein wirbelartiges Sichdrehen gegenseitiger Bewegungen entsteht.

So klar beherrschend der Geist des Künstlers in dieser vielbewunderten Figur emporragt, seine Seele scheint wärmer zu atmen in den Figuren der Grabmäler. Zunächst ertönt voll der energische Ton der einen Gruppe: das kraftvolle Leben in der gewaltigen, außerordentlich stark bewegten Figur des Tages auf der einen Seite und

gegenüber der tiefe, gesunde Schlaf nach vollendeter Arbeit. Es sind außerordentliche Massen, die die Energien der Linien hier zu bezwingen vermögen, und die Leidenschaften, die in dem wilden Zickzack auf und nieder steigen, sind von höchster Kraft. Die dem „Pensiero“ zugeordneten Gestalten, die Dämmerungen des Abends und des Morgens, schlagen Saiten an, die bis dahin noch nicht in der Kunst geklungen haben. Wir sahen bei den gefesselten Sklaven Michelangelos Empfinden sich müderen Stimmungen zuwenden, die allzu leicht den Beigeschmack weichen Sentiments haben. Er, der gewaltige, dramatische Geist, der die Gestalt des weltenschaffenden Gott-Vaters, des zornerglühten Moses vor uns erstehen ließ, schafft uns hier tief empfundene Gestalten des endlichen Zusammensinkens menschlicher Kraft und des Erwachens in dem sich neigenden Abend und der sich erhebenden Aurora. Der eine will sich zum Ruhen legen; er hat es sich eben erst bequem gemacht; der eine Fuß liegt noch über dem andern, der linke zurückgestemmte Arm hält noch kräftig aufrecht, aber die Körpermasse, der Leib, sinkt schon schlaff in sich zusammen. Bei der andern Gestalt sammeln sich die im Schlaf gestärkten Glieder, deren Muskeln gegenüber jenem innere Spannung und Kraft zeigen. Die Bewegungslinien fließen leicht empor, fein akkordiert von den Linien der Architektur, von der feinen geraden Linie der Gesimse, neben der auch die zarteste Schwingung der Silhouette sichtbar, lebendig wird. Was soll die wunderbare linke Hand, will sie den letzten Dämmerschein abstreifen, oder spricht aus dem Spiel der Finger das erste tätige Leben? Diese schwermütige Stimmung des sinnenden Halbbewußtseins liegt dem Fünfzigjährigen näher, und dieser in leichten Schwingungen sich aus der Horizontale erhebende Linienfluß klingt wahrer als jene erregten Momente.

Welche weichen Melodien sind das gegenüber dem stimmungslosen Klang, in dem die Antike ihre Gestalten abtönt! Das Liegemotiv ist auch dort schon vorhanden, und sicher haben die mächtigen Gestalten des Nil und andrer antiker Flußgötter Michelangelo angeregt. Darauf deutet besonders eine neuerdings als ein Originalmodell Michelangelos erwiesene Tonfigur eines Flußgottes in der Akademie (S. 111). Aber überall in der Antike klingt nur klarer und kalter Schönheitsrhythmus. Selbst Gestalten wie die des zusammensinkenden Fechters zeigen in echt antiker Weise die Muskeln noch in voller Straffheit. Der Antike lag eine innerliche Durchcharakterisierung eines bestimmten seelischen Momentes noch ferne, während bei Michelangelo Linienführung, Bildung der Körpermassen, Oberflächenbehandlung die vollkommene Einheitlichkeit in einer klaren Gesamtstimmung ausmachen.

Damit hat die Kunst Michelangelos und die Plastik überhaupt ihre höchste Ausdrucksfähigkeit erreicht. Die Neigung zu komplizierten Motiven wächst mehr und mehr. Eine Anzahl Statuen, die schwer einzuordnen sind und vielleicht sogar in noch spätere Zeit gehören, läßt dies erkennen. Von kaum zu übertreffendem Reichtum der Bewegungslinien, zum äußersten gedrängt in kleinsten Raum, ist der kauernde Knabe (S. 115). Von besonderer Schönheit ist die Figur des David im Museo nazionale (S. 114), der mit einem Apollo mit dem Köcher identifiziert wird. Die Proportionen sind außerordentlich maßvoll, die Fleischbehandlung von wunderbarer Weichheit, der Fluß der Linien trotz des starken Kontrapostes klar und nicht exaltiert. Die Gestalt ruft Erinnerungen an die Louvre-Sklaven wach. Das Motiv des übergreifenden Armes und zurückgewendeten Kopfes fand sich schon an der Viktoria und am Christus in S. Maria sopra Minerva.

Außer der Idealbüste eines Brutus (S. 127), die er in Erinnerung an den 1539 gestorbenen Lorenzino, den Mörder des heuchlerischen Alessandro de' Medici

schuf, hat Michelangelo nur noch die Gruppe der Pietà (S. 141) ausgeführt. Er hat sie zweimal begonnen. Im Palazzo Rondanini ist der erste, verhauene Block (S. 140).

Ist dies Zusammensinken, das sich hier kundgibt, dies völlige Absterben der inneren Widerstandskräfte in absoluter Willenlosigkeit der letzte Ausdruck solcher schöpferischen Kraftgestalt, ist es die eigne, aus tiefstem Inneren hervorbrechende Sterbensstimmung des Greises? Es ist der Zusammenbruch in sich, die Erdengeister ziehen den Leib wieder zu sich herab. Widerstandslos geben die Glieder nach und gehen willenlos auseinander; der Kopf sinkt, kaum scheint er noch ein Teil jenes Körpers zu sein. Das also ist sein Testament, das Mahnzeichen, das er in diesem Bildwerk auf sein Grab gesetzt haben wollte! So trübgestimmt endet ein Leben, das wahrlich voller Taten war, das wie kein andres für alle, ewige Zeiten nachklingen wird.

Nicht als Bildhauer, sondern als Maler und Architekt vollbringt Michelangelo seine letzten Wunderwerke. Am 20. September 1534 hatte er sich von Florenz aufgemacht — er sollte seine Vaterstadt nicht wiedersehen — und war nach Rom gezogen. Bald darauf gab ihm Paul III. den Auftrag, die Altarwand der Sistina mit einem Riesenfresko des jüngsten Gerichts (S. 116 bis S. 126) zu schmücken. Am 25. Dezember 1541 wurde es enthüllt. Sicherlich hat selten die Menschheit gleich gestaunt und bewundert. Leider ist uns eine volle Würdigung des Freskos, seines traurigen Zustandes wegen, kaum noch möglich. Das unangenehme Ultramarin des Himmels drängt sich hart vor, und das Leichengrau des Körpers wirkt kalt, wenn nicht abstoßend. Nur allmählich sieht man sich hinein, man greift da und dort hin, um immer mehr Gestalten von wunderbarem Ausdruck und höchster Formbildung zu entdecken. Das wilde Ringen kraftvoller Männer (S. 118 u. S. 119) ist ebenso groß gestaltet wie das Sicherheben und Hinaufstreben der Erwachenden (S. 120) oder das Hinabsinken der Verdammten (S. 121). Jeder Leib ist ein Wunderwerk anatomischer Durchbildung und beseelt von tiefer innerer Empfindung. Dazu kommt, alles überherrschend, der mächtige Zug herber Größe. Es ist nicht mehr der feurige Jüngling, der schaffensfreudige Mann, es ist der alternde Michelangelo, dem das Schicksal schwere Mahnworte zugeraunt hat. Dazu war die Zeit nachdenklicher geworden. Allmählich setzte die große Bewegung der Gegenreformation ein. In jenen Jahren knüpfen sich die Beziehungen zur Vittoria Colonna an. Briefe und Gedichte sagen genug von den philosophisch-religiösen Grübeleien, denen Michelangelo wie seine Zeitgenossen sich ergab.

Auch das jüngste Gericht, zu dem bezeichnenderweise Pietro Aretino unter anderm einen von Michelangelo nicht akzeptierten philosophisch ausgeklügelten Plan lieferte, ist in diesem Sinne tief durchdacht. Zunächst bildet die Gestalt Christi absolut das Zentrum, während Maria und Johannes ganz beiseitegedrückt erscheinen. In seinen kolossalen Proportionen muß sie das Auge unbedingt auf sich leiten. Dazu hat Michelangelo in klarer Berechnung die Gestalten der oberen Sphären gewaltiger gebildet, damit sie dem aus der Ferne Herantretenden nähergerückt erscheinen und ihn so gewissermaßen zu ihren himmlischen Höhen erheben. Leider beeinträchtigt das Schwerverständliche der Doppelbewegung Christi, der mit der Linken die nach Rache schreienden Märtyrer beruhigt, während die Rechte, die Auferstehung kündend, erhoben ist, etwas die große Wirkung.

Die Fülle der Gesichte, der Reichtum an monumentalen Gestaltungen muten in ihrer herben Großartigkeit eigentümlich an gegenüber den Deckenfiguren. Michelangelo scheint sich selbst zu widerrufen, und an Stelle jener frischen, in voller, gesunder Schaffensfreude entstandenen Gestalten setzt er dem dumpfen Grübeln des



Der Kapitolplatz zu Rom in seinem jetzigen Zustande
In der Mitte geradeaus der Senatorenpalast, links das Kapitolinische Museum, rechts der Konservatorenpalast

Greises schwer entwundene Erscheinungen. Ein rauher Widerspruch zeigt sich. Müssen zwei solche Wunderwerke, von denen jedes von eignem gewaltigem Geiste erfüllt ist, nicht einander in der Wirkung beeinträchtigen? Der Wahlspruch, welches von beiden Werken das bedeutendere sei, ist schwer, aber er wird doch, auch wenn wir den Zustand des jüngsten Gerichts abziehen, zugunsten der Decke ausfallen. Sie ist und bleibt Michelangelos Meisterwerk, als die reichste Schöpfung seiner künstlerischen Phantasie, während im jüngsten Gericht bedenkliche Anzeichen des Hervordrängens philosophischer Grübelei sich zeigen. Michelangelo, der doch selbst die gewaltige Tat der Befreiung der Kunst von den Fesseln übersinnlicher Formel vollbracht, will diese seine eigenst geschaffene Kunst wieder in die Bande der Religionsphilosophie legen, als wollte er noch einmal und größer Dantes überirdische Gedankenwelt der „Divina commedia" gestalten. Es ist schon das Anzeichen der düsteren Gegenreformation. Die heitere, lebens- und schaffensfreudige Renaissance scheint dahin. Das sind die ersten Anzeichen des Manierismus, und so leitet dieser große Cinquecentist allmählich selbst in das neue Jahrhundert, in das barocke Seicento hinüber. Natürlich muß man wissen, daß nicht Hohlheit der Auffassung, sondern das Gesuchte in der Wahl der Motive der Grundfehler des Manierismus ist.

Gerade die Gestalt Christi, des Schmerzensmannes und Erlösers, beschäftigte die Gemüter der damaligen Christenheit. Unter andern läßt eine Zeichnung zu einer Auferstehung Christi (Abb. S. XLVII) das komplizierte, tiefsinnige Wesen des damaligen Michelangelo deutlich erkennen. Welche tiefe, innere Stimmung voll Schwermut und Größe liegt in dieser, gleich einem gelösten Nebelhauch sich erhebenden, von erhabener Ergebenheit durchdrängten Gestalt des Auferstehenden! Die Technik ist die weiche, in späteren Jahren immer verwendete Kreide.

Wie weit es schließlich Michelangelo selbst noch getrieben, zeigen die beiden Fresken der Cappella Paolina, die 1542—1550 ausgeführt wurden (S. 131 u. 132). Das ist unsinnliche philosophische Verinnerlichung des Motivs, die ins Unverständliche übergeht. Paulus, der vom Strahl Geblendete, darf Gott nicht sehen, er darf ihn nur gleich einem Blinden als Vision erschauen. Darum kommt die Gestalt Gottes hoch oben von hinten heran, und der Blick des Hingestürzten scheint nur zu ahnen. Das Wilde, Sinnlose der Verwirrung bei den übrigen Gestalten, die Gottes Worte nicht hören, ist bis zum äußersten getrieben. Michelangelo vergißt hier, daß es zur Komposition eines Gerüstes, zur Stärkung der Wirkung der Kontraste bedarf. Bei ihm ist alles wilde Leidenschaft, und das Auge, die Seele sucht vergebens nach einem Ausgangspunkt. Die Akzente der Steigerung fehlen. So kommt es, daß dies Fresko voll innerer Ueberzeugung und gewaltiger Leidenschaft zurücktreten muß vor der mit klügerer Berechnung aufgebauten Darstellung Raffaels in den Teppichen (vgl. „Klassiker der Kunst" Bd. I: Raffael, 4. Aufl. S. 636). Nicht annähernd von gleicher Kraft, ist das Fünkchen Leidenschaft so weislich und fein verteilt, daß wir, wenn wir freilich in der Kunst nur angenehme Erregung suchen, uns daran leichter begeistern als bei der abstoßenden Leidenschaftlichkeit Michelangelos. Ueberall ist es die absolute innere Wahrheit, die diesen späten Werken in gleicher Weise wie allen andern trotz aller Uebertreibungen den Zug der Größe gibt.

Das ist der Bildhauer und der Maler Michelangelo. Als ein gleich leidenschaftlicher, eigenwilliger Geist, der nur seine innere Stimmung kennt und alle Elemente ihr dienstbar macht, tritt Michelangelo der Architekt hinzu. Im eigentümlichen Gegensatz zu seiner Größe scheinen die Kaprizen und Launen zu stehen, mit denen er die Einzelform vernachlässigt. Er gibt als erster blinde Fenster, baut Doppelsäulen in die Wand hinein (vgl. Laurenziana S. 112—113) oder verjüngt die Pfosten der Fenster will-

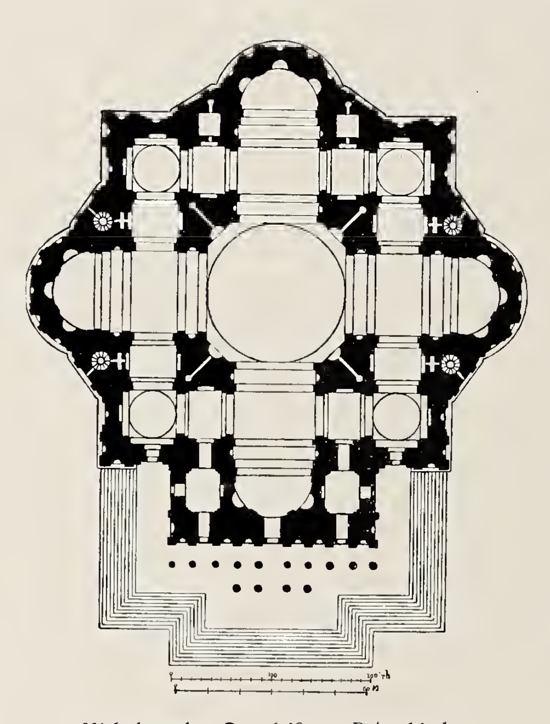
kürlich, um durch optische Täuschungen die Höhenwirkung zu steigern (vgl. Medici-Kapelle S. XLI u. 100). Ganz bizarr erscheint die Porta Pia (S. 144), die jeder organischen Gliederung im Aufbau ebenso Hohn zu sprechen scheint wie die Laurenziana. Aber ganz so sinnlos waren die Launen doch nicht. Michelangelo rechnet mit dem Ganzen und vor allem mit den großen Verhältnissen und erkannte dabei zuerst die



Auferstehung Christi
Kreidezeichnung Michelangelos im Britischen Museum zu London

Nebensächlichkeit der Einzelformen, die er darum beliebig umgestaltete. Wie wunderbar leicht wirkt die aufstrebende Innenwölbung der Kuppel der Medici-Kapelle! Wie großartig auf mächtige Wirkungen berechnet ist der Plan zu den kapitolinischen Bauten (S. 134 u. S. 135). Die geschlossene Gruppierung der Gebäude um die Gestalt des Marc Aurel, die prächtige Doppeltreppe mit den Brunnen und Flußgöttern am Senatorenpalast (S. 133), ferner die beiden Paläste in der zusammenfassenden Gliederung (S. 136 u. S. 137) sprechen genug, wie auch hier der Geist Michelangelos auf das Große hinstrebte.

Indes noch einmal flammte der Geist übermächtig auf. Diesmal stellt er sich selbst die hohe Aufgabe. Die Kuppel von St. Peter war noch zu vollenden. Michelangelo, Verzicht leistend auf jeden Lohn, macht sich an die Arbeit. Seit 1547 war er Architekt an St. Peter (S. 142 u. S. 143). Die Hauptarbeiten am Modell fallen in die Jahre 1557 und 1558. Die endgültige Vollendung der Kuppel (S. 143) ist erst 1592 erfolgt. Der Greis setzt seinem gewaltigen Lebenswerk die Krone auf. Wenn irgend etwas, so ist es diese schönste Kuppel der Welt, die des großen Michelangelo Ruhm in alle Unendlichkeiten verkündet. Jeder, der die wunderbar leicht aufsteigende Kuppel über der Tiberstadt hat schweben sehen (vgl. Abb. S. IL), muß bekennen, daß dies der höchste, der anhaltendste Eindruck ist, den er empfangen. Was bedeuten all die Trümmer des alten Rom dagegen! Es scheint, als ob der Greis seine Seele hat leichter schwingen lassen denn je. Entwürfe Bramantes lagen vor. Ihre Bedeutung anerkennend, folgt er der Idee dieses Künstlers, der ihn einst mit den tollsten Intrigen verfolgt hat. Der Unterbau sollte ein griechisches Kreuz bilden (vgl. den nebenstehenden Grundriß). Michelangelos Kuppel jedoch ist schlanker, gestreckter, als sie Bramante geplant hatte, und zudem wollte er an Stelle der von diesem geplanten Türme Nebenkuppeln setzen. Aus diesem schlanken Aufwärtsstreben, aus dieser außerordentlich feinen, bestimmten Profilierung der Trommel mit der Doppelsäulengliederung und eleganten Verkröpfung des Gebälkes, aus dieser feinen Gliederung der elliptischen Kuppelwölbung spricht noch einmal ganz und rein der Geist Toskanas.


Michelangelos Grundriß zur Peterskirche

Die aufstrebende Linie erhebt uns leicht empor zu Himmelshöhen. Die Seele hebt sich, und der Körper schwindet.

Am 27. Februar 1564 in der dreiundzwanzigsten Stunde ist Michelangelo in Rom gestorben. Dort in der Chiesa degli Apostoli wurde er offiziell begraben. Aber seine Gebeine wurden heimlicherweise nach Florenz gebracht, wo am 11. März die feierliche Beisetzung in S. Croce erfolgte. Auf seinem Grabmal, das 1588 nach Vasaris Entwurf von Giovanni dell' Opera u. a. errichtet wurde (Abb. auf S. L), sitzen die drei Künste, Skulptur, Malerei und Architektur. Man hat sich gescheut, die Pietà (S. 141), jenes Symbol der zusammenbrechenden, ermattenden Körperkräfte, das Michelangelo selbst für sein Grabmal bestimmt hatte, darauf zu setzen, und so wird man auch nicht jene Worte, die der greise Michelangelo seinem Lebenswerke in einem Gedichte an Vasari von 1554 gewidmet hat, auf seine Grabtafel schreiben wollen. Sie widersprechen ungefähr in allem unserm Empfinden von der gewaltigen Größe seines Lebenswerkes. Wie anders klingt und tönt sein Nachruhm, wie anders hell, brausender als dieses trübe



Die Peterskirche in Rom, aus der Ferne gesehen

Gedicht! Welche Bitterkeit der zum Nachlassen, zum Sterben gezwungenen wilden Leidenschaft, der gebeugten Schöpferkraft spricht aus ihm!

Fast hat vollendet seine lange Bahn
Auf wildem, stürmereichem Meer mein Leben.
Bald gilt es, letzte Rechenschaft zu geben,
Lenkt hin zum Hafen schwankend schon der Kahn.

Wie eitel war doch jener leere Wahn,
Der Hoffnung gab mir zu dem hohen Streben
Und zum Idol die Kunst mich ließ erheben.
Welch Irrtum war's, wenn ich es einst getan.

Wie konnte jener Träume Trug mich blenden.
Denn zwiefach ist der Tod, der mich bedroht.
Der eine nicht, der andre kaum zu wenden.

Nicht Malen ist, nicht Meißeln mehr Gebot.
Nur Gottes Liebe kann das Leid beenden,
Erlösung gibt nur des Erlösers Tod.



Michelangelos Grabmal in der Kirche S. Croce in Florenz

MICHELANGELOS WERKE

THE WORKS
OF MICHELANGELO

LES ŒUVRES
DE MICHEL-ANGE

Abkürzungen – Abbreviations – Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Fresko = fresco = fresque
Marmor = marble = marbre

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are meters
Les mesures sont indiquées en mètres

---

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 165)
= see the „Erläuterungen“ (p. 165)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 165)



*Florenz, Museo Buonarroti Marmor, H. 0,56, B. 0,39

Die Madonna an der Treppe

Virgin Mary with child at the stairs Um 1493—1494 La Vierge à l'escalier



*Florenz, Museo Buonarroti — Marmor, H. 0,79, B. 0,88

Kampf der Centauren und Lapithen

The battle of the Centaurs and Lapiths — Um 1493–1494 — Le combat des Centaures et Lapithes



*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Marmor, H. 0,785

Apollo

Apollo Apollon



*Bologna, S. Domenico Marmor

Der heilige Petronius

St. Petronius 1494 Saint Pétrone



*Bologna, S. Domenico — Marmor

Der heilige Proculus

St. Proculus — 1494 — Saint Procule



*Bologna, S. Domenico | Marmor

Leuchtertragender Engel

Angel bearing a candlestick 1494 Ange portant un chandelier



*London, Victoria and Albert-Museum — Marmor H. 1,05

Cupid — Cupido 1503–1504 — Cupidon



*Florenz, Museo nazionale — Marmor, H. 2,08

Der trunkene Bacchus

The drunken Bacchus — 1497 — Bacchus ivre



*Florenz, Museo nazionale — Marmor, H. 2,08

Der trunkene Bacchus

The drunken Bacchus — 1497 — Bacchus ivre



*Rom, St. Peter — Marmor, H. 1,75

Pietà
Um 1497—1500





*Florenz, Museo Buonarroti

Skizze für den David auf S. 12

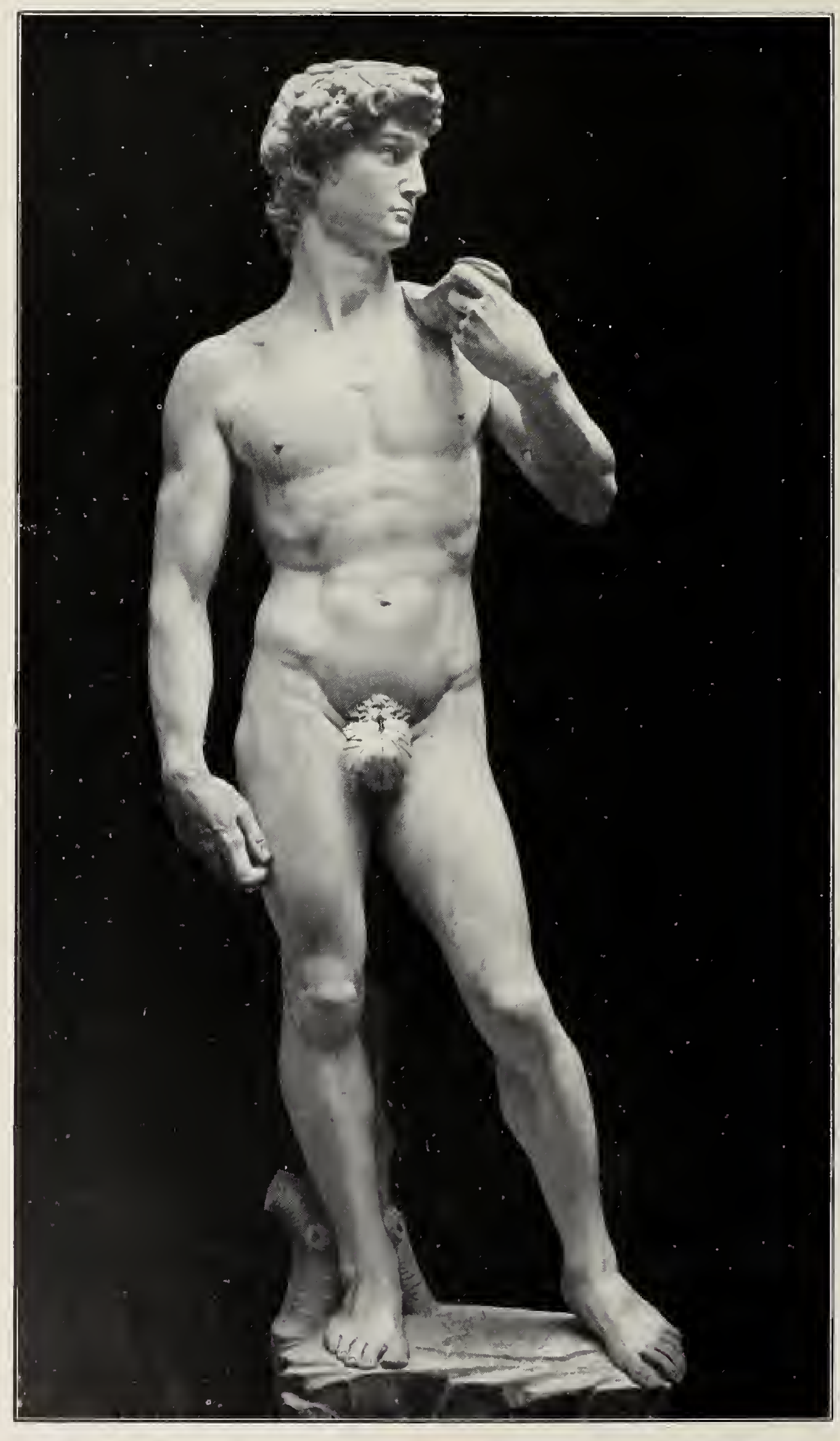
Um 1501

Links Wachs, H. 0,48, rechts Ton, H. 0,52

Skizze für einen Bronze-David

Um 1502

Sketches for the David-statue — Esquisses pour la statue de David



*Florenz, Accademia delle belle Arti — Marmor, H. 5,50

David
1501—1503



*Florenz, Accademia delle belle Arti — Marmor, H. 5,50

David
1501—1503



Florenz, Accademia delle belle Arti — Marmor

David (Teilbild)
1501—1503



Florenz, Accademia delle belle Arti | Marmor

David (Teilbild)
1501—1503



*Florenz, Uffizien

Auf Holz, Durchm. 1,18

Die heilige Familie

The Holy Family

Um 1503

La sainte famille



*Brügge, Liebfrauenkirche — Marmor, H. 1,25

Madonna mit Kind

Virgin Mary with child — 1500—1502 — La Vierge avec l'enfant



*London, Kgl. Akademie der Künste — Marmor, Durchm. 1,09

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

Virgin Mary with child and little St. John — Um 1503 — La Vierge avec l'enfant et le petit Saint Jean



*Florenz, Museo nazionale

Marmor, Durchm. 0,81

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

Um 1503

Virgin Mary with child and little St. John

La Vierge avec l'enfant Jésus et le petit Saint Jean



*Florenz, Accademia delle belle Arti — Marmor, H. 2,20

Matthäus
Unvollendet
1504—1505

St. Matthew
Unfinished

Saint Matthieu
Inachevé

DIE SIXTINISCHE KAPELLE

An Stelle einer älteren von Papst Nikolaus III. erbauten Kapelle des vatikanischen Palastes ließ Papst Sixtus IV. die nach ihm benannte Kapelle durch den florentinischen Architekten Giovanni de' Dolci erbauen. Im Jahre 1473 wird die alte Kapelle zum letzten Male erwähnt. Bald darauf muß der Neubau begonnen worden sein; am 15. August 1483 hörte der Papst darin die erste Messe, und am 24. August erfolgte die feierliche Weihe. Das Innere der Kapelle stellt sich als ein einfacher rechteckiger Saal von 48 m Länge, 13,20 m Breite und 18 m Höhe dar, dessen Langseiten durch je acht korinthische Pilaster gegliedert sind. Zwölf rundbogige Fenster, je sechs an jeder Langseite oberhalb einer Galerie mit eisernem Geländer, erhellen den Raum, dessen Decke ein flaches Tonnengewölbe bildet (vgl. die Abbildung auf S. XXXI).

Dieser einfache Raum lud zur Ausschmückung durch Gemälde ein, zu denen die großen Wand- und Deckenflächen einen geeigneten Platz boten. Sixtus IV. zog zu diesem Zweck die florentinischen Maler Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino heran, mit denen er am 27. Oktober 1481 einen Kontrakt abschloß, auf Grund dessen sie sich verpflichteten, bis zum 15. März des folgenden Jahres zehn Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament auszuführen, und zwar nach den Angaben des Architekten de' Dolci. Später wurde die Zahl der Wandgemälde auf zwölf erhöht, und zu ihrer Ausführung wurden noch Pinturicchio und Luca Signorelli hinzugezogen. Wie es schon immer die christliche Kunst liebte, bringen die Darstellungen entsprechende Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament. Auf der linken Wand sehen wir das Leben Mosis als alttestamentliches Vorbild zu dem Leben Christi, das auf der rechten Wand dargestellt ist. Die Darstellungen sind, beginnend vom Eingang: A. Linke Wand: 1. Pinturicchio, Die Beschneidung des Mosesknaben. 2. Sandro Botticelli, Das Jugendleben des Moses. 3. Cosimo Rosselli (?), Pharaos Untergang im Roten Meer. 4. Derselbe, Die Gesetzgebung auf Sinai. 5. Botticelli, Die Bestrafung der Rotte Korah. 6. Luca Signorelli, Das Testament des Moses. B. Rechte Wand: 1. Pinturicchio, Die Taufe Christi, 2. Botticelli, Das Reinigungsopfer des Aussätzigen. 3. Domenico Ghirlandajo, Die Berufung der ersten Jünger. 4. Cosimo Rosselli, Die Bergpredigt Christi. 5. Pietro Perugino, Die Schlüsselübergabe. 6. Cosimo Rosselli, Das letzte Abendmahl. An der Altarwand befand sich von Pietro Perugino Die Himmelfahrt Mariä zwischen zwei Fresken von demselben Künstler, links die Rettung des Moses aus dem Wasser und rechts die Geburt Christi darstellend. Das Altarbild und die beiden Fresken wurden beseitigt, als Michelangelo mit der Ausführung des Jüngsten Gerichts begann.

Oberhalb dieser Fresken, zwischen den Fenstern, befinden sich die Bilder von 28 Päpsten, die von Fra Diamante, Ghirlandajo, Botticelli und Rosselli ausgeführt wurden. Die Namen der Päpste finden sich in den lateinischen Inschriften unterhalb der Nischen, in denen die Figuren wie Statuen stehen. Unterhalb der Fresken wurden die Wände von Filippo Germisone mit buntfarbigen Teppich-

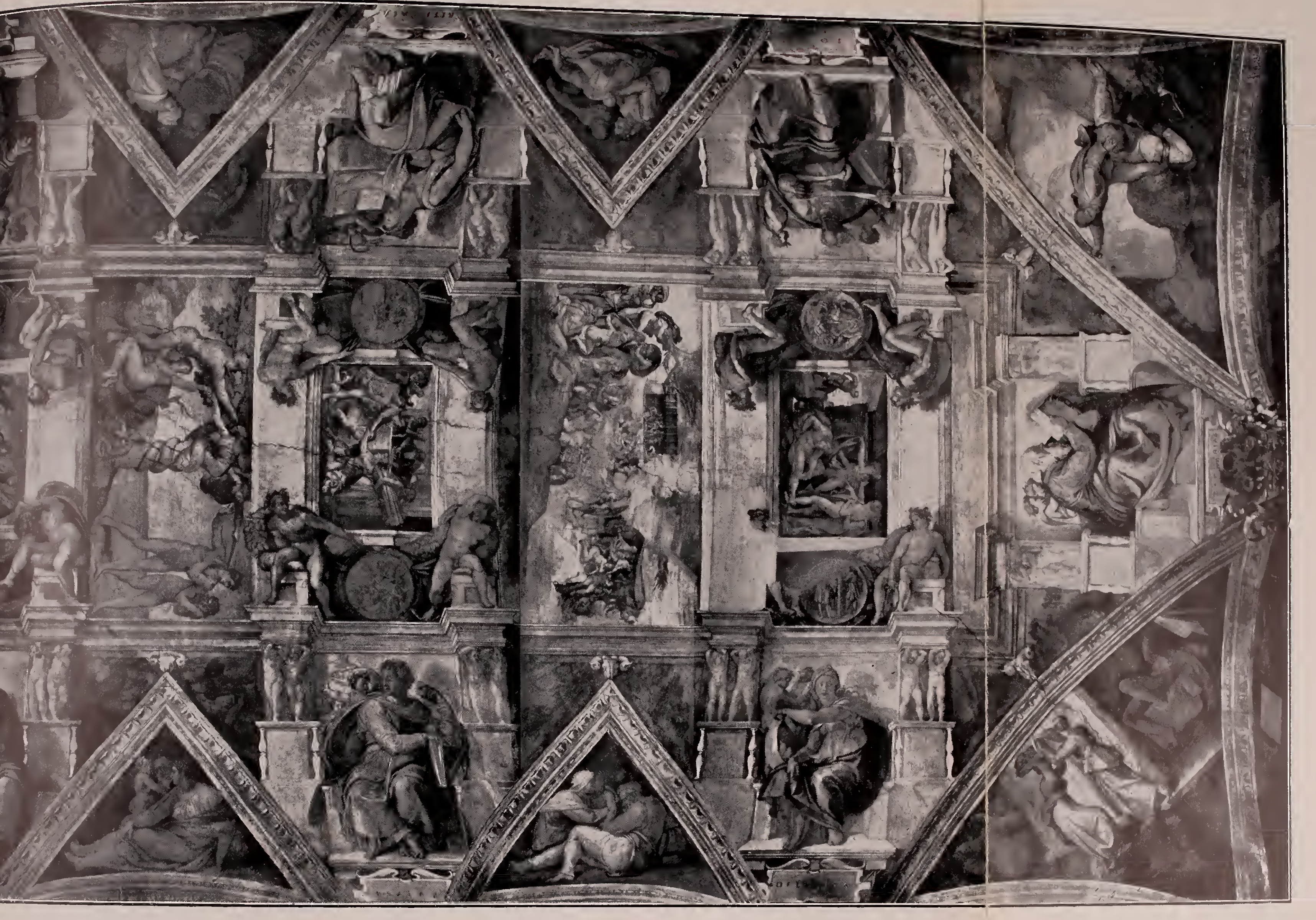
(Fortsetzung auf der Rückseite des Einschaltbildes)



*Rom, Sixtinische Kapelle

Total view of the ceiling

Gesamtansicht
1508–15



r Decke

Vue totale du plafond

Fresko

mustern bemalt, die an hohen Festen durch gewebte, seit 1519 durch die berühmten „Arrazzi“, die nach Raffaels Kartons in Arras gewebten Teppiche (siehe Klassiker der Kunst, Bd. I: Raffael, 4. Aufl., S. 129 ff.), bedeckt wurden.

Die Wände waren so mit farbigem Schmuck bedeckt. Nun galt es noch, die kahle Decke, ein flaches Tonnengewölbe, zu schmücken. Julius II., der zweite aus dem Geschlechte der Rovere, ging an die Vollendung dieses von seinem Onkel begonnenen Werkes. Schon Anfang 1506 hat er den Plan gefaßt, aber erst Anfang April ruft der Papst Michelangelo nach Rom. 3000 Dukaten soll er erhalten. Am 10. Mai 1508 geht er an die Arbeit. Wie er selbst schreibt, waren im ersten Entwurf nur die zwölf Apostel in den Bogenfeldern vorgesehen; die übrigen Felder sollten mit Ornamenten ausgefüllt werden (siehe Zeichnung in London, British Museum [Frey, Taf. 43]). „Als ich das Werk anfing, schien es mir ein ärmliches Ding zu werden, und ich sagte dem Papst, es dünke mich, daß die Apostel auf alle einen ärmlichen Eindruck machen. Als der Papst fragte: Warum? antwortete ich, weil sie selbst arm waren. Da gab er mir den neuen Auftrag, ich möge machen, was ich wolle, er werde mich zufriedenstellen, und ich solle die Decke bemalen bis zu den geschichtlichen Wandbildern herab.“ Bramante sollte zuerst das Gerüst bauen. Michelangelo macht eigne Entwürfe und läßt es von Piero di Jacopo Rosselli aufrichten. Dann erst entwarf Michelangelo den großartigen Plan, den er trotz mancher Stockungen in vier Jahren zur Ausführung brachte. Herbst 1508 begann er allein mit der Malerei. Am 27. Januar 1509 klagte er in einem Briefe an seinen Vater, daß er vom Papste noch nicht einen Groschen erhalten habe, daß aber seine Arbeit auch noch nicht so weit vorgeschritten sei, daß sie Bezahlung verdiene. Im September 1510 waren die Mittelbilder der Decke, die Hälfte des Werkes, vollendet; dann ließ Michelangelo die Arbeit liegen, weil er keine Bezahlung erhielt und deshalb zweimal nach Bologna reisen mußte, wo sich Julius II. damals aufhielt. Im Januar 1511 nahm er die Arbeit wieder auf.. Am 14. August veranstaltet der Papst eine Messe; erst nach derselben kann die Malerei der Fresken in den Zwickeln und Bogenfeldern in Angriff genommen sein. Ihre Vollendung erfolgte Ende Oktober 1512, kurz vor Allerheiligen.

Aber Michelangelo sollte dieser Kapelle noch weiteren Schmuck verleihen. Paul III. brachte den in Florenz weilenden Künstler nach Rom, die Altarwand der Sistina mit einem mächtigen Fresko des Jüngsten Gerichtes zu bedecken. Am 15. April 1535 erhielt der Baumeister der Engelsburg, der Florentiner Perino del Capitano, 25 Dukaten für das Gerüst ausgezahlt, das er in der Sixtinischen Kapelle, „wo der Maler Michelangelo malt“, aufgestellt hatte. Um diese Zeit muß Michelangelo also bereits mit der Ausführung in Fresko begonnen haben, die er ganz allein bis zu Ende durchführte. Nach dem Bericht Vasaris wurde das Gemälde am Weihnachtstage 1541 enthüllt, „zum Staunen Roms, ja der ganzen Welt“. Dem Jüngsten Gericht mußten außer den beiden erwähnten Fresken Peruginos auch zwei der Lünettenbilder Michelangelos weichen, die die Vorfahren Christi darstellen. Ihre Kompositionen sind uns in Stichen von Adam Ghisi erhalten (Nr. 62 bis 65 der Folge der Stiche nach den Deckenfiguren). (Vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Bd. I und II. München, Bruckmann.)



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die Trunkenheit Noahs

The drunkenness of Noah — 1508—1510 — L'ivresse de Noé



Rom, Sixtinische Kapelle

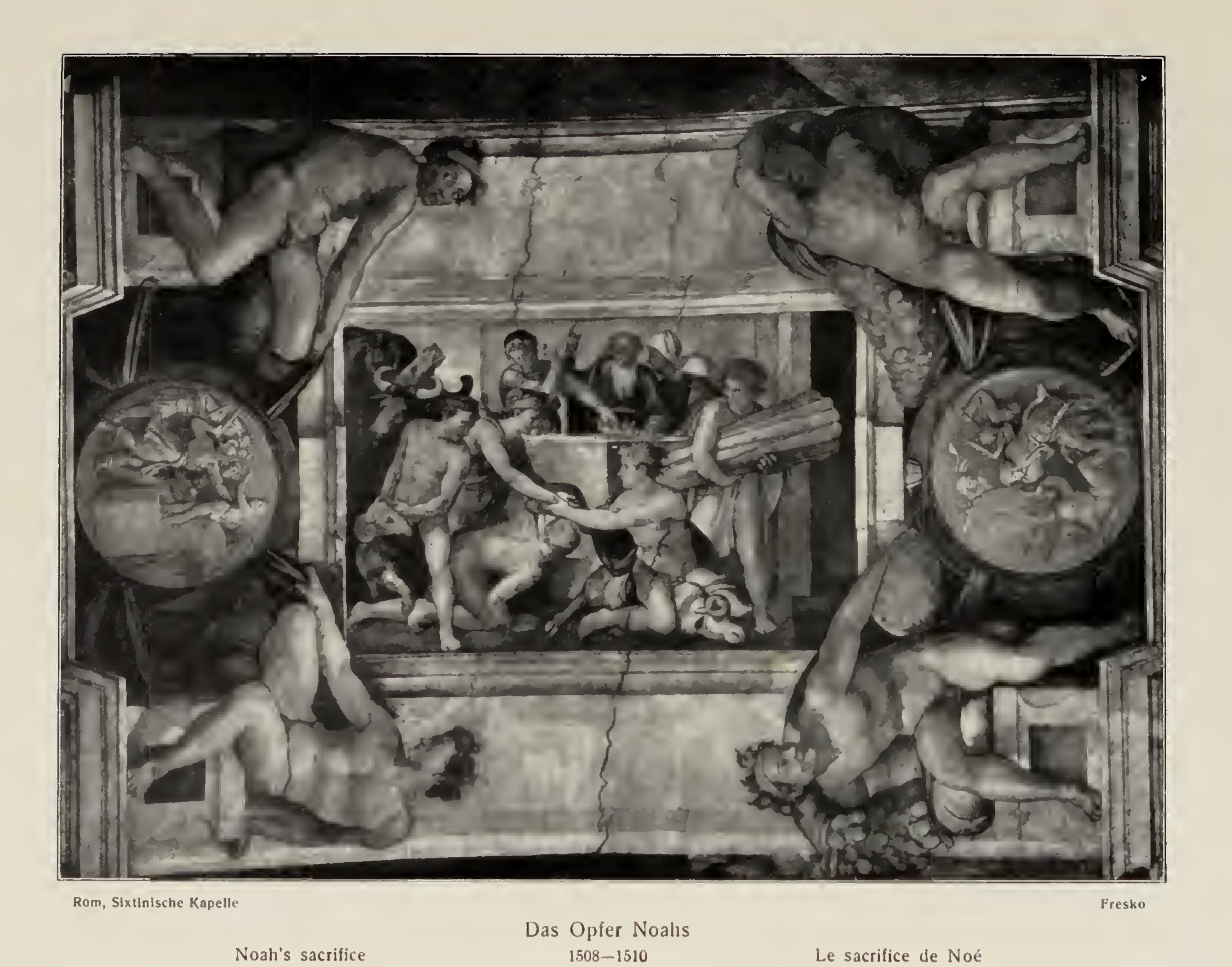
Fresko

Die Sintflut

1508–1510

The deluge

Le déluge



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das Opfer Noahs
1508–1510

Noah's sacrifice — Le sacrifice de Noé



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese

The fall and the expulsion from the paradise — 1508—1510 — Le premier péché et l'expulsion du paradis



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die Erschaffung Evas
1508–1510

The creation of Eve

La création d'Ève



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die Erschaffung Adams

The creation of Adam — 1508—1510 — La création d'Adam



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Gott scheidet Wasser und Erde

God separating water and earth — 1508–1510 — Dieu séparant l'eau de la terre



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die Erschaffung der Sonne und des Mondes

The creation of sun and moon — 1508—1510 — La création du soleil et de la lune



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die Trennung des Lichts von der Finsternis

God separating light and darkness — 1508–1510 — La séparation de la lumière des ténèbres



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Der Prophet Zacharias

The prophet Zachariah — 1508—1510 — Le prophète Zacharie



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Der Prophet Joel

The prophet Joel | 1508—1510 | Le prophète Joël



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Die delphische Sibylle

The Sibyl of Delphi

1508—1510

La Sibylle de Delphes



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Der Prophet Jesaias

The prophet Esaias

1508—1510

Le prophète Isaïe



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die erythräische Sibylle

The Erythrean Sibyl — 1508—1510 — La Sibylle érythrée



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Der Prophet Hesekiel

The prophet Ezekiel — 1508—1510 — Le prophète Ezéchiel



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Die cumäische Sibylle

The Sibyl of Cumae

1508—1510

La Sibylle de Cumes



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Der Prophet Daniel
1508—1510

The prophet Daniel

Le prophète Daniel

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Die persische Sibylle

The Persian Sibyl

1508—1510

La Sibylle de Perse





Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Der Prophet Jeremias

The prophet Jeremiah — 1508—1510 — Le prophète Jérémie



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Die libysche Sibylle

The Libyan Sibyl

1508—1510

La Sibylle libyque



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Der Prophet Jonas

The prophet Jonah

1508—1510

Le prophète Jonas



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die delphische Sibylle (Ausschnitt)

The Sibyl of Delphi (Detail) — 1508—1510 — La Sibylle de Delphes (Détail)

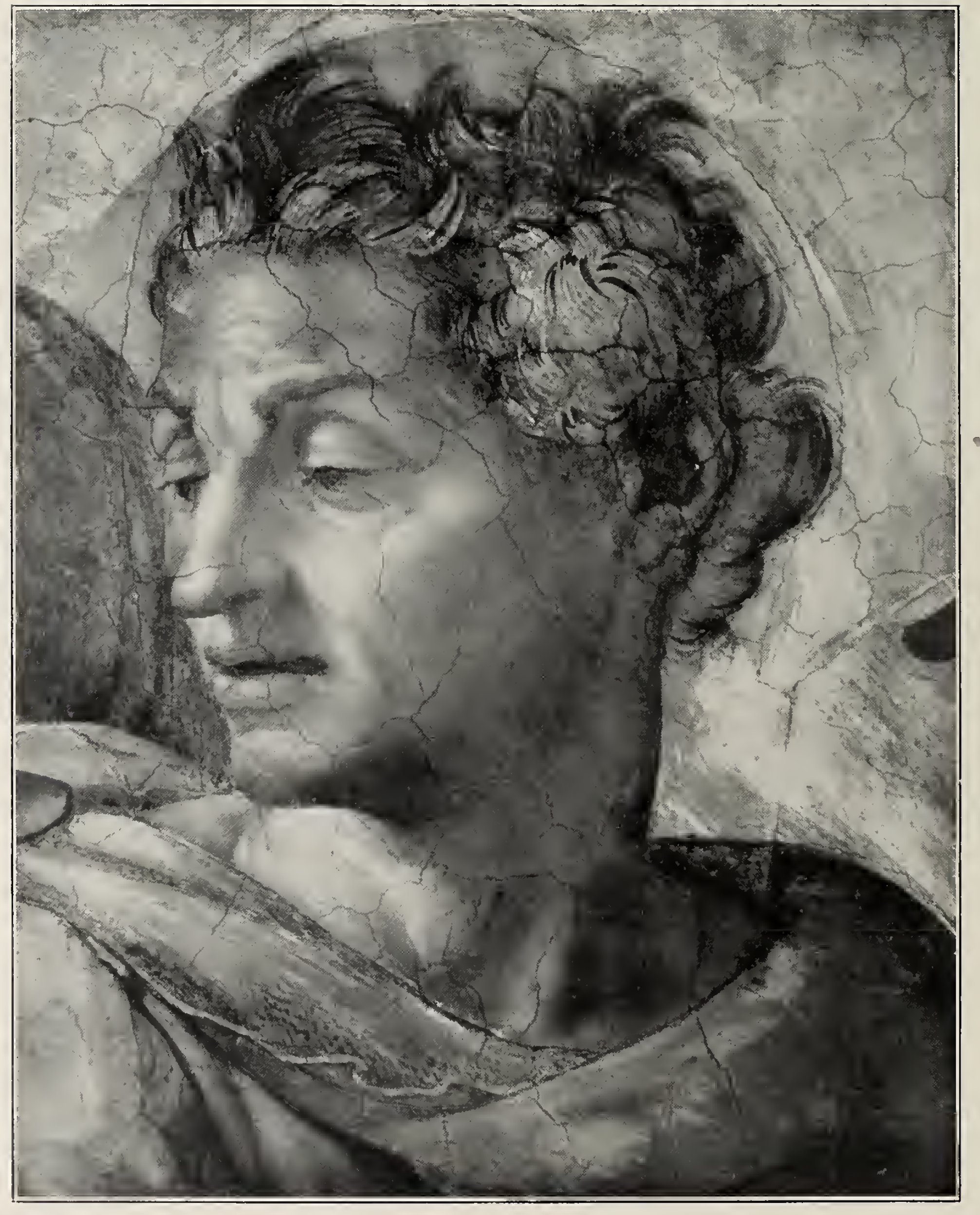


Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die cumäische Sibylle (Ausschnitt)
1508—1510

The Sibyl of Cumae
(Detail)

La Sibylle de Cumes
(Détail)



Rom, Sixtinische Kapelle Fresko

Der Prophet Jesaias (Ausschnitt)

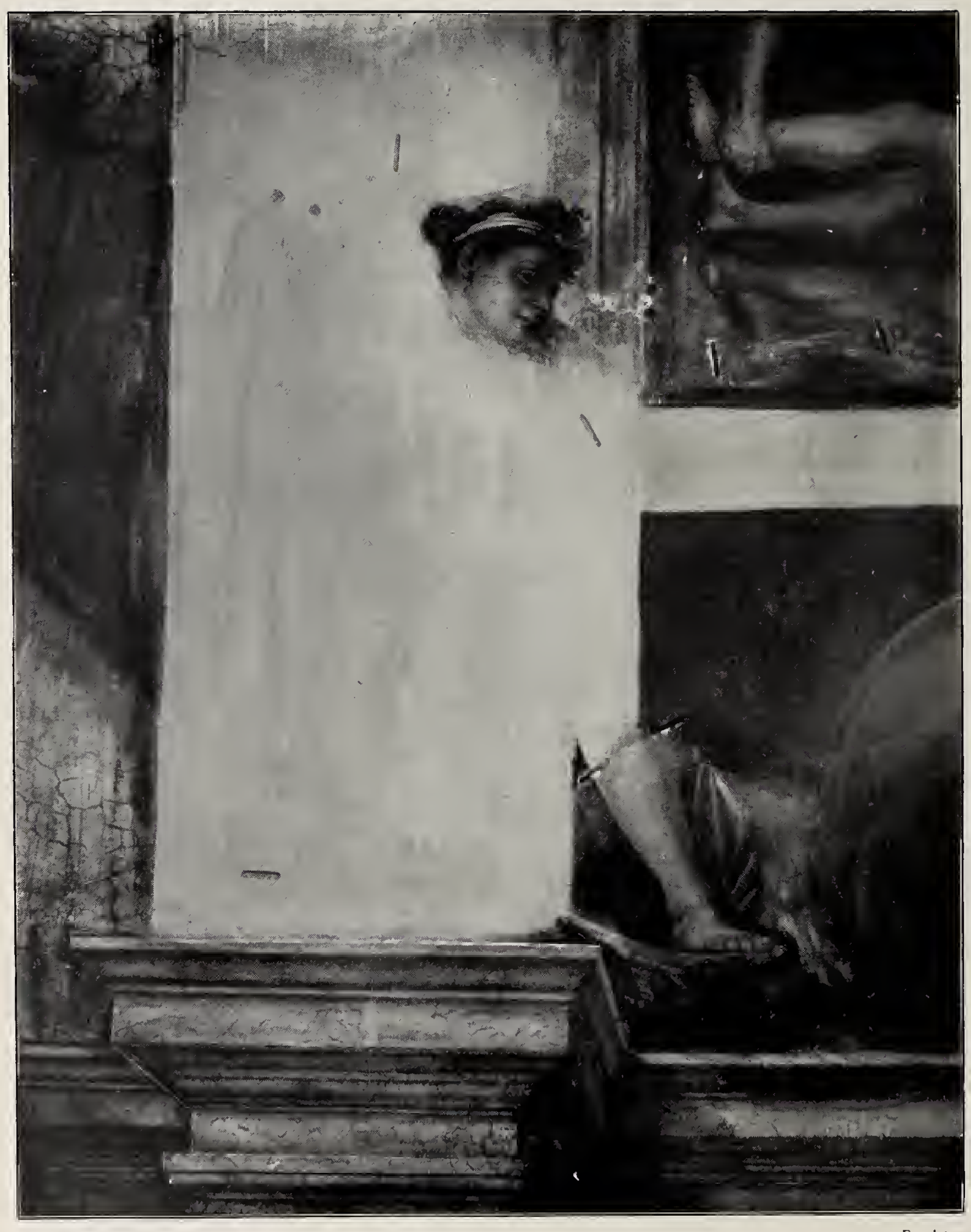
The prophet Esaias (Detail) 1508—1510 Le prophète Isaïe (Détail)



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Der Prophet Jeremias (Ausschnitt)

The prophet Jeremiah (Detail) — 1508—1510 — Le prophète Jérémie (Détail)



*Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Rechten der delphischen Sibylle

Figure on the right of the Sibyl of Delphi 1508—1510 Figure à droite de la Sibylle de Delphes



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Linken der delphischen Sibylle

Figure on the left of the Sibyl of Delphi 1508—1510 Figure à gauche de la Sibylle de Delphes



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Figur zur Rechten Joels

Figure on the right of Joel

1508—1510

Figure à droite de Joël



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Figur zur Linken Joels

Figure on the left of Joel | 1508–1510 | Figure à gauche de Joël



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Figur zur Rechten der erythräischen Sibylle

Figure on the right of the Erythrean Sibyl 1508–1510 Figure à droite de la Sibylle érythrée



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Linken des Jesaias

Figur on the left of Esaias — 1508—1510 — Figure à gauche d'Isaïe



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Figur zur Rechten des Jesaias

Figure on the right of Esaias 1508—1510 Figure à droite d'Isaïe



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Linken der erythräischen Sibylle

Figure on the left of the Erythrean Sibyl 1508—1510 Figure à gauche de la Sibylle érythrée



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Linken der cumäischen Sibylle

Figure on the left of the Sibyl of Cumae — 1508—1510 — Figure à gauche de la Sibylle de Cumes



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Rechten der cumäischen Sibylle

Figure on the right of the Sibyl of Cumae 1508—1510 Figure à droite de la Sibylle de Cumes



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Figur zur Rechten des Hesekiel

Figure on the right of Ezekiel 1508—1510 Figure à droite d'Ezéchiel



Rom, Sixtinische Kapelle Fresko

Figur zur Linken des Hesekiel

Figure on the left of Ezekiel 1508—1510 Figure à gauche d'Ezéchiel



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Figur zur Rechten Daniels

Figure on the right of Daniel | 1508—1510 | Figure à droite de Daniel



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Figur zur Linken Daniels

Figure on the left of Daniel | 1508—1510 | Figure à gauche de Daniel



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Rechten der persischen Sibylle

Figure on the right of the Persian Sibyl — 1508—1510 — Figure à droite de la Sibylle de Perse



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Linken der persischen Sibylle

Figure on the left of the Persian Sibyl — 1508—1510 — Figure à gauche de la Sibylle de Perse



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Rechten der libyschen Sibylle

Figure on the right of the Libyan Sibyl — 1508–1510 — Figure à droite de la Sibylle libyque



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Linken der libyschen Sibylle

Figure on the left of the Libyan Sibyl — 1508–1510 — Figure à gauche de la Sibylle libyque



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Figur zur Rechten des Jeremias

Figure on the right of Jeremiah 1508–1510 Figure à droite de Jérémie



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Figur zur Linken des Jeremias

Figure on the left of Jeremiah

1508–1510

Figure à gauche de Jérémie



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Esther und Ahasver

Esther and Ahasuerus — 1511—1512 — Esther et Assuérus



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die eherne Schlange

The brazen serpent — 1511—1512 — Le serpent d'airain



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

David tötet Goliath

David killing Goliath — 1511—1512 — David tuant Goliath



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Judith und Holofernes

1511—1512

Judith and Holophernes — Judith et Holopherne



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Salomo

1511—1512

Solomon | Salomon



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Rehabeam

Rehoboam — 1511—1512 — Roboam



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Usia

Ozias — 1511—1512 — Ozias



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Serubabel

Zorobabel — 1511—1512 — Zorobabel



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Josia
1511—1512

Josiah — Josias



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Ezechias
1511—1512



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Asa
1511—1512



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Jesse
1511–1512



9 Aminadab

Aminadab 1511—1512 Aminadab

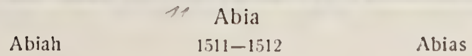


Rom, Sixtinische Kapelle Fresken

Boas und Obed

Boas and Obed 1511—1512 Booz et Obeth





11 Abia

Abiah 1511—1512 Abias



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresken

12 Jotham und Ahas

Jotham and Ahas 1511—1512 Joathan et Achaz



Abiud und Eliakim

Abiud and Eliakim — 1511–1512 — Abiud et Eliachim



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresken

Achin und Eliud

Achin and Eliud — 1511–1512 — Achin et Eliud



Jakob und Joseph

Jacob and Joseph — 1511—1512 — Jacob et Joseph



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresken

Eleasar und Matthan

Eleasar and Mathan — 1511—1512 — Eléazar et Mathan



Asor und Zadok

Asor and Zadok — 1511—1512 — Azor et Sadoch



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresken

Jechonia und Sealthiel

Jechonia and Sealthiel — 1511—1512 — Jéchonias et Salathiel



Manasse und Amon

Manasse and Amon — 1511–1512 — Manassé et Amon



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresken

Josaphat und Joram

Josaphat and Joram — 1511–1512 — Josaphat et Joram



David und Salomo

David and Salomon — 1511–1512 — David et Salomon



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresken

Nahesson

Naason — 1511–1512 — Naason



*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 1,66, B. 1,48

Die Grablegung Christi
Um 1512

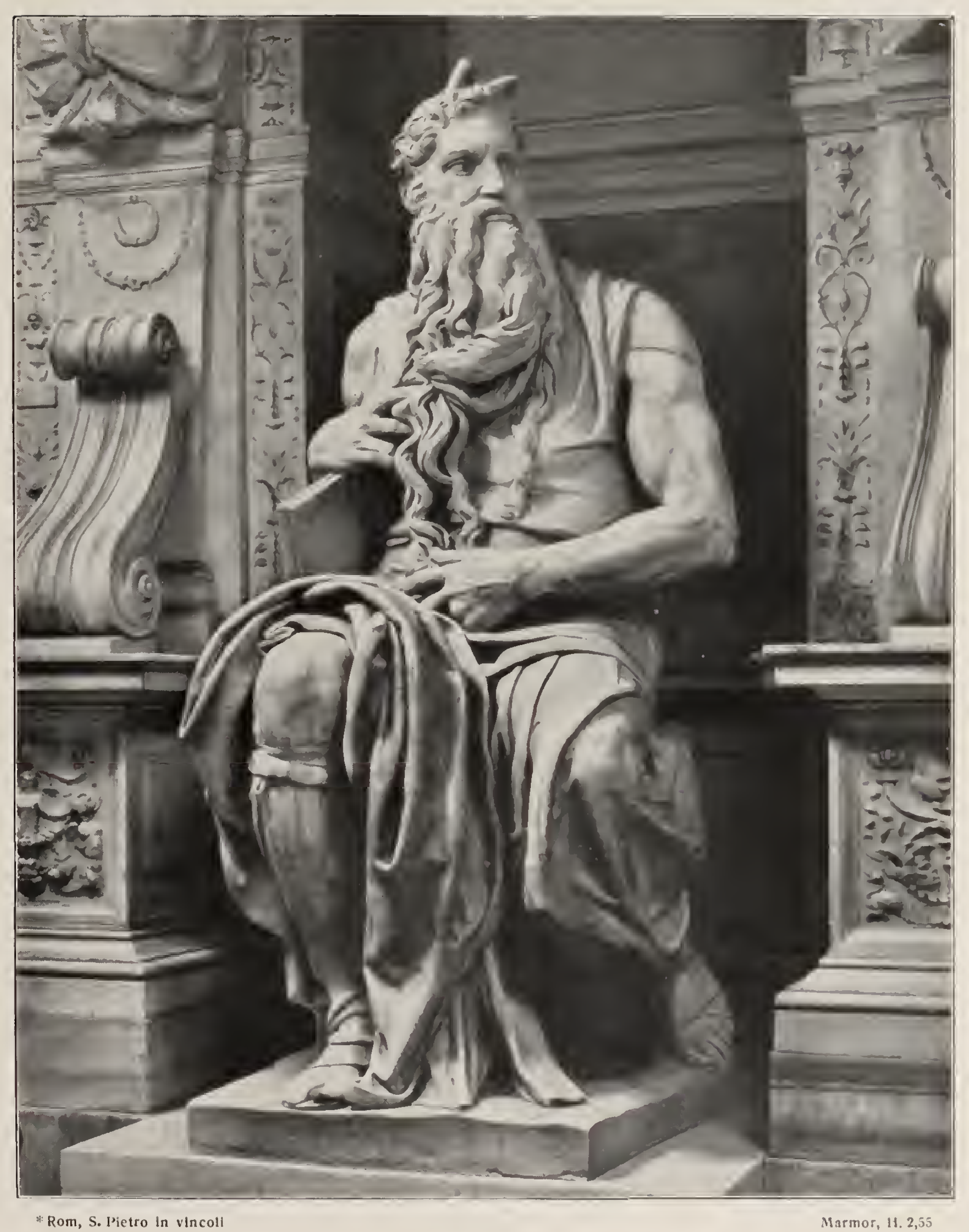
The entombment — La mise au tombeau



* Rom, S. Pietro in vincoli — Marmor, H. 2,55

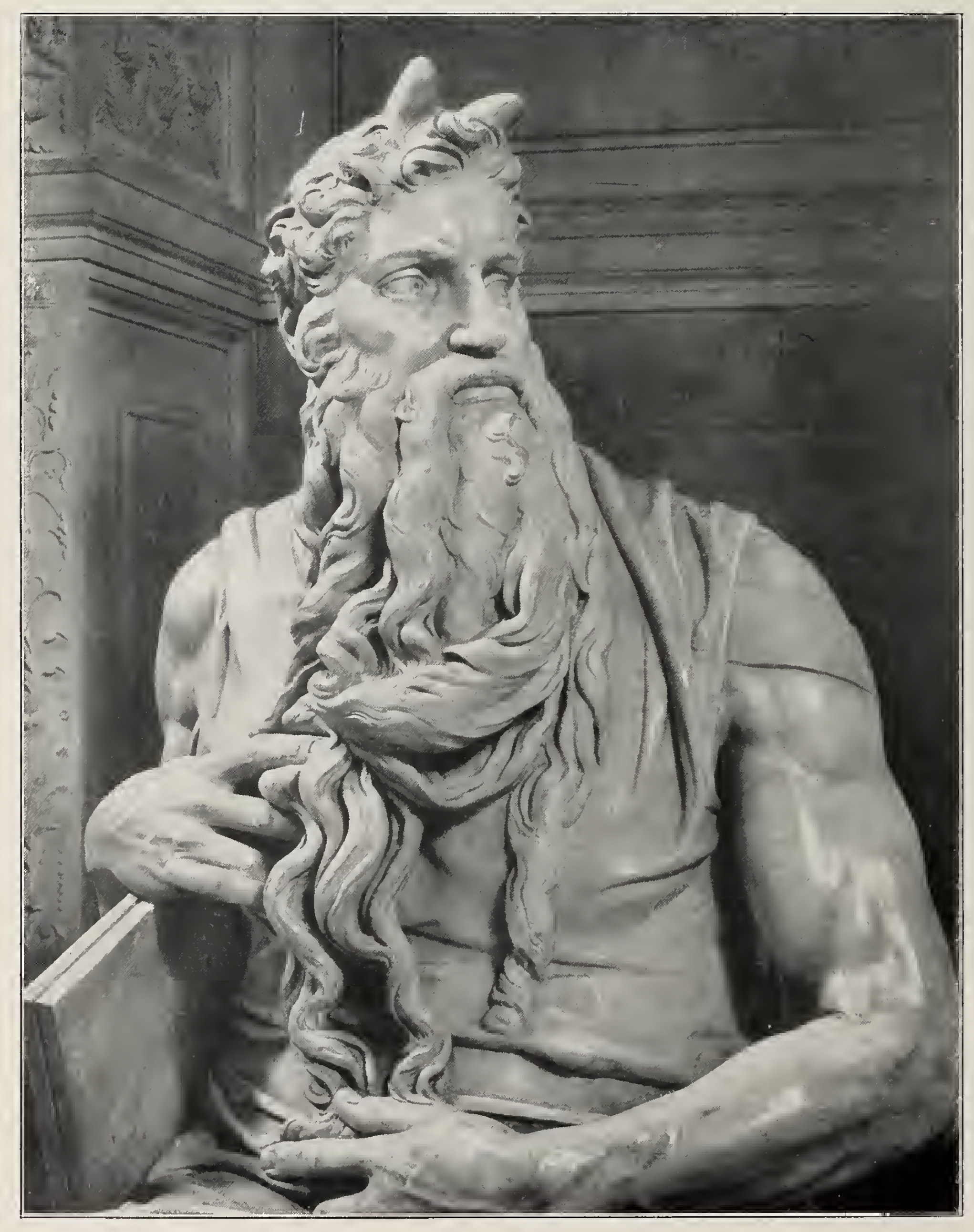
Moses

Moses — Um 1513—1516 — Moïse



* Rom, S. Pietro in vincoli | Marmor, H. 2,55

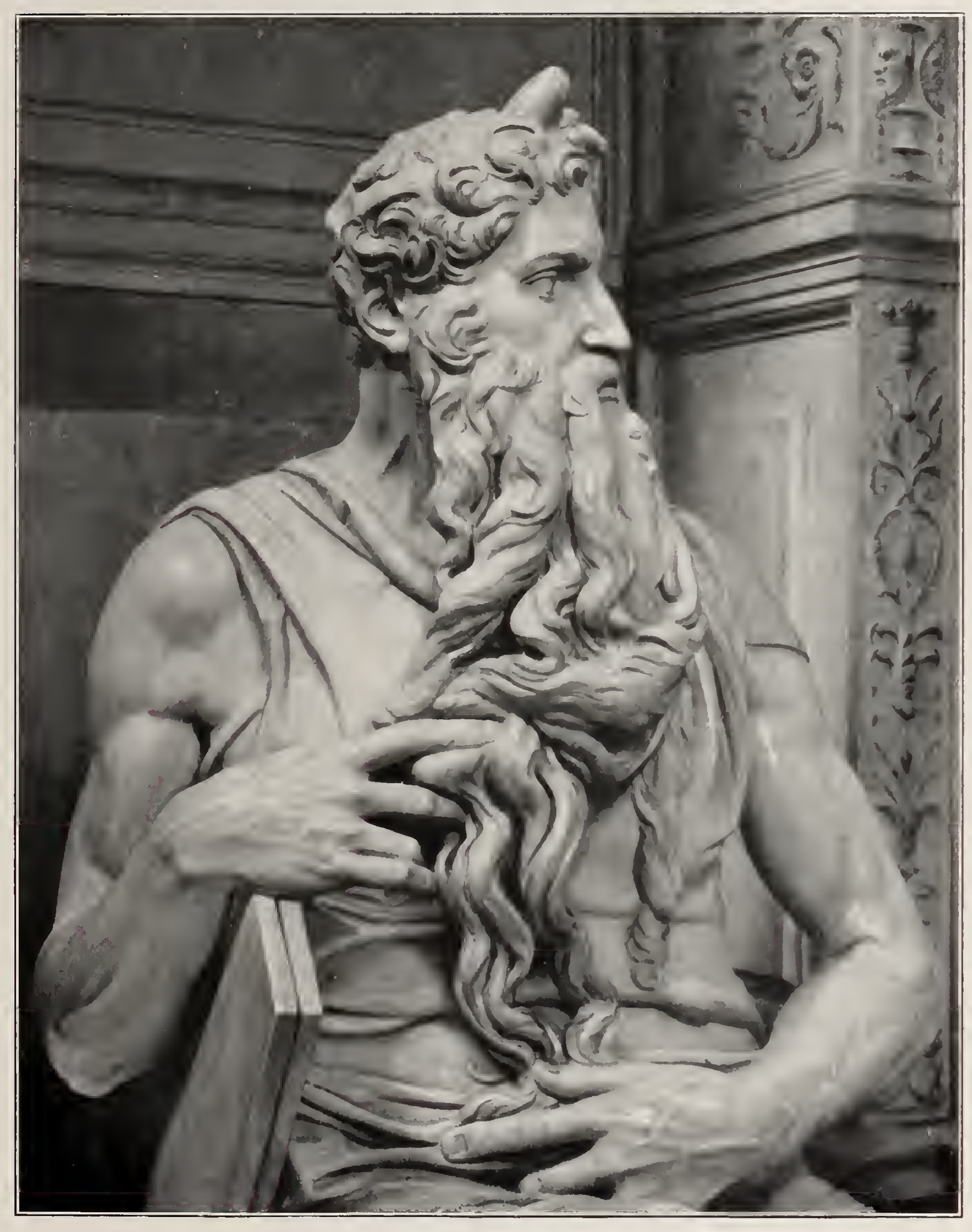
Moses | Moses | Moïse
Um 1513—1516



Rom, S. Pietro in vincoli | Marmor

Moses (Teilbild)

Moses (Detail) | Um 1513—1516 | Moïse (Détail)



Rom, S. Pietro in vincoli Marmor

Moses (Teilbild)

Moses (Detail) Um 1513—1516 Moïse (Détail)



*Paris, Louvre

Marmor, H. 2,09

Der gefesselte Sklave
(Grabmal Julius' II.)
Um 1513—1516

The fettered slave
(Tomb of Julius II.)

L'esclave lié
(Tombeau de Jules II)



*Paris, Louvre — Marmor, H. 2,30

Der sterbende Sklave
(Grabmal Julius' II.)
Um 1513—1516

The dying slave
(Tomb of Julius II.)

L'esclave mourant
(Tombeau de Jules II)



*Florenz, Accademia delle belle Arti — Marmor, H. ca. 2,30

Unvollendete Figur

Unfinished statue — 1518—1522 — Statue inachevée



*Florenz, Accademia delle belle Arti

Marmor, H. ca. 2,30

Unvollendete Figur

Unfinished statue

1518–1522

Statue inachevée



* Florenz, Accademia delle belle Arti — Marmor, H. ca. 2,30

Unvollendete Figur

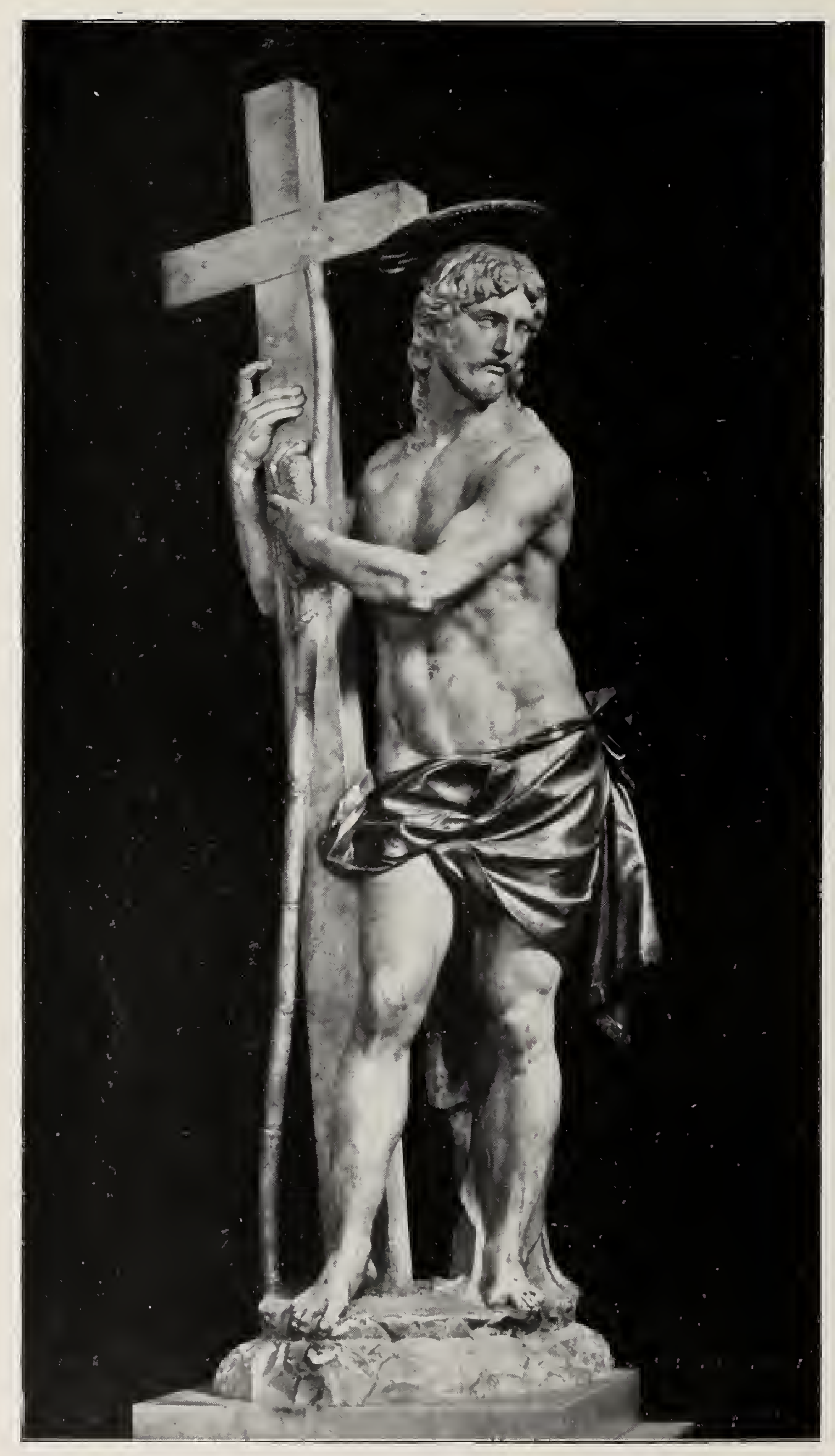
Unfinished statue — 1518—1522 — Statue inachevée



² Florenz, Accademia delle belle Arti Marmor, H. ca. 2,30

Unvollendete Figur

Unfinished statue 1518–1522 Statue inachevée



*Rom, Sa. Maria sopra Minerva — Marmor, H. 2,08

Der auferstandene Christus

The resurrected Christ — 1518—1521 — Le Christ ressuscité



*Florenz, Accademia delle belle Arti — Marmor, H. 2,[illegible]

Der Sieg

Victory — Um 1525 — La victoire



*Florenz, San Lorenzo

Cappella dei Depositi
(Sagrestia nuova)
1521—1534



*Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) Marmor, H. 2,07

Die Madonna mit dem Kinde

Virgin Mary with child 1524—1532 La Vierge avec l'enfant



*Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova)

Grabmal des Giuliano de' Medici

Tomb of Giuliano de' Medici 1521—1534 Tombeau de Julien de Médicis



*Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) Marmor, H. 1,80

Giuliano de' Medici
1524—1533



* Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) — Marmor

Die Nacht
(Vom Grabmal des Giuliano de' Medici)
1524—1532

Night
(Tomb of Giuliano de' Medici)

La nuit
(Tombeau de Julien de Médicis)



*Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova)

Der Tag
(Vom Grabmal des Giuliano de' Medici)
1524–1532

Day
(Tomb of Giuliano de' Medici)

Le jour
(Tombeau de Julien de Médicis)



*Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova)

Grabmal des Lorenzo de' Medici

Tomb of Lorenzo de' Medici 1521—1534 Tombeau de Laurent de Médicis



*Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) Marmor, H. 1,80

Lorenzo de' Medici

(1524—1533)



*Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) — Marmor

Die Abenddämmerung
(Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici)
1524—1533

Nightfall
(Tomb of Lorenzo de' Medici)

Le crépuscule
(Tombeau de Laurent de Médicis)



*Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) — Marmor

Die Morgendämmerung
(Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici)
1524—1533

Dawn
(Tomb of Lorenzo de' Medici)

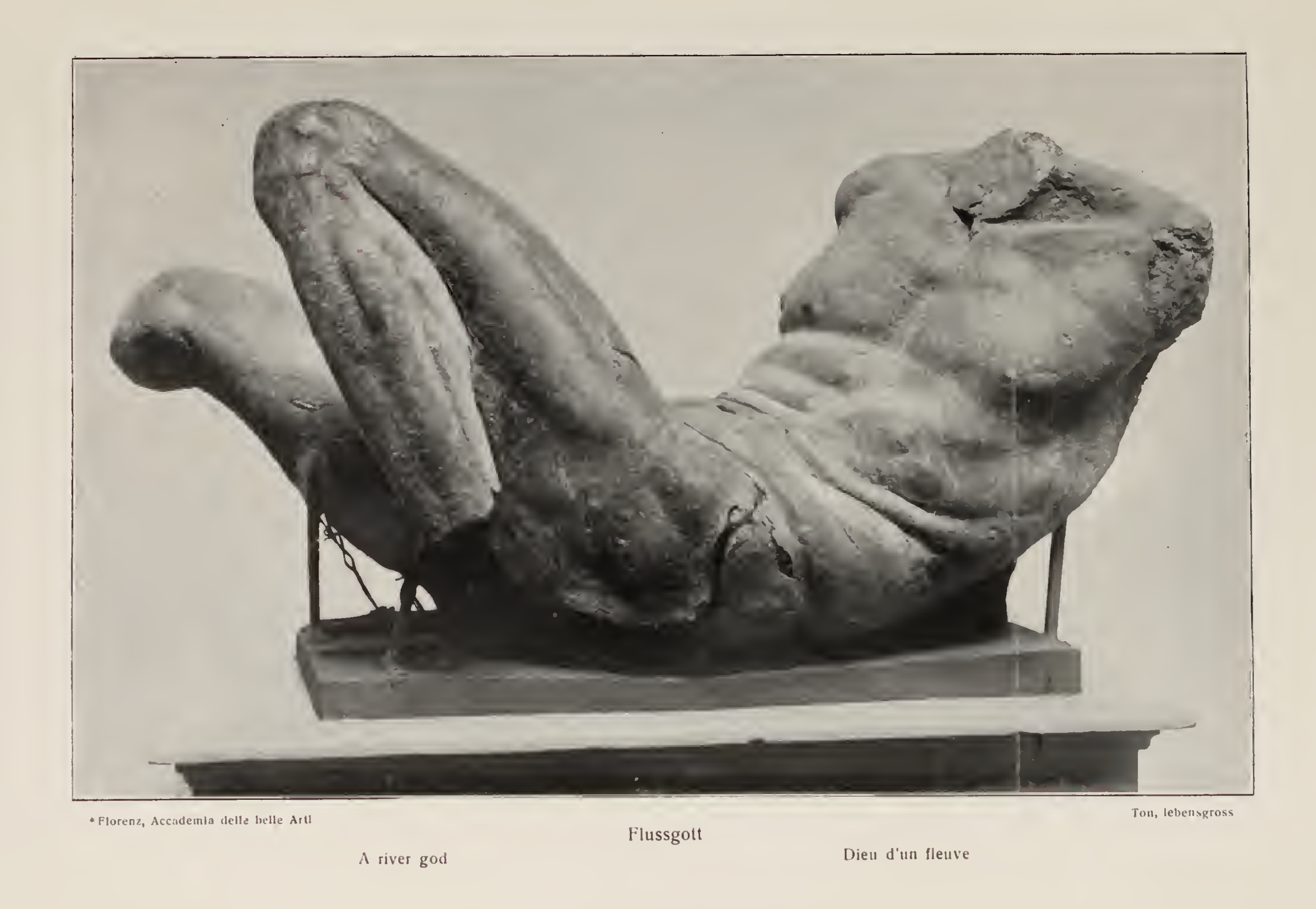
L'aurore
(Tombeau de Laurent de Médicis)



* Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova)

Die Morgendämmerung (Teilstück)
(Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici)

Dawn (Detail) 1524—1533 L'aurore (Détail)
(Tomb of Lorenzo de' Medici) (Tombeau de Laurent de Médicis)



*Florenz, Accademia delle belle Arti — Ton, lebensgross

Flussgott

A river god — Dieu d'un fleuve



* Florenz

Entrance-hall

Biblioteca Laurenziana
Vorhalle
1524—1534

Vestibule



* Florenz

Biblioteca Laurenziana

Entrance-hall — Vorhalle — Vestibule

1524—1534



*Florenz, Museo nazionale

Marmor, H. 1,49

David
(früher Apollo genannt)
Um 1530

David
(formerly named Apollo)

David
(autrefois nommé Apollon)



* Petersburg, Eremitage — Marmor, H. 0,56

Kauernder Jüngling

A cowering young man — Um 1513—1516 — Jeune homme accroupi



*Rom, Vatikan (Sixtinische Kapelle) Fresko

Das jüngste Gericht

The last judgment 1534—1541 Le jugement dernier



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Christus und die Madonna
Teilstück aus dem jüngsten Gericht
1534—1541

Christ and the Virgin Mary
Detail from the last judgment

Le Christ et la Madone
Détail du jugement dernier



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last judgment
Detail

Le jugement dernier
Détail



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last judgment
Detail

Le jugement dernier
Détail



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Das jüngste Gericht

The last judgment
Detail

Teilstück

Le jugement dernier
Détail



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht

The last judgment
Detail

Teilstück

Le jugement dernier
Détail



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last judgment
Detail

Le jugement dernier
Détail



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last judgment
Detail

Le jugement dernier
Détail



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Das jüngste Gericht

The last judgment
Detail

Teilstück

Le jugement dernier
Détail

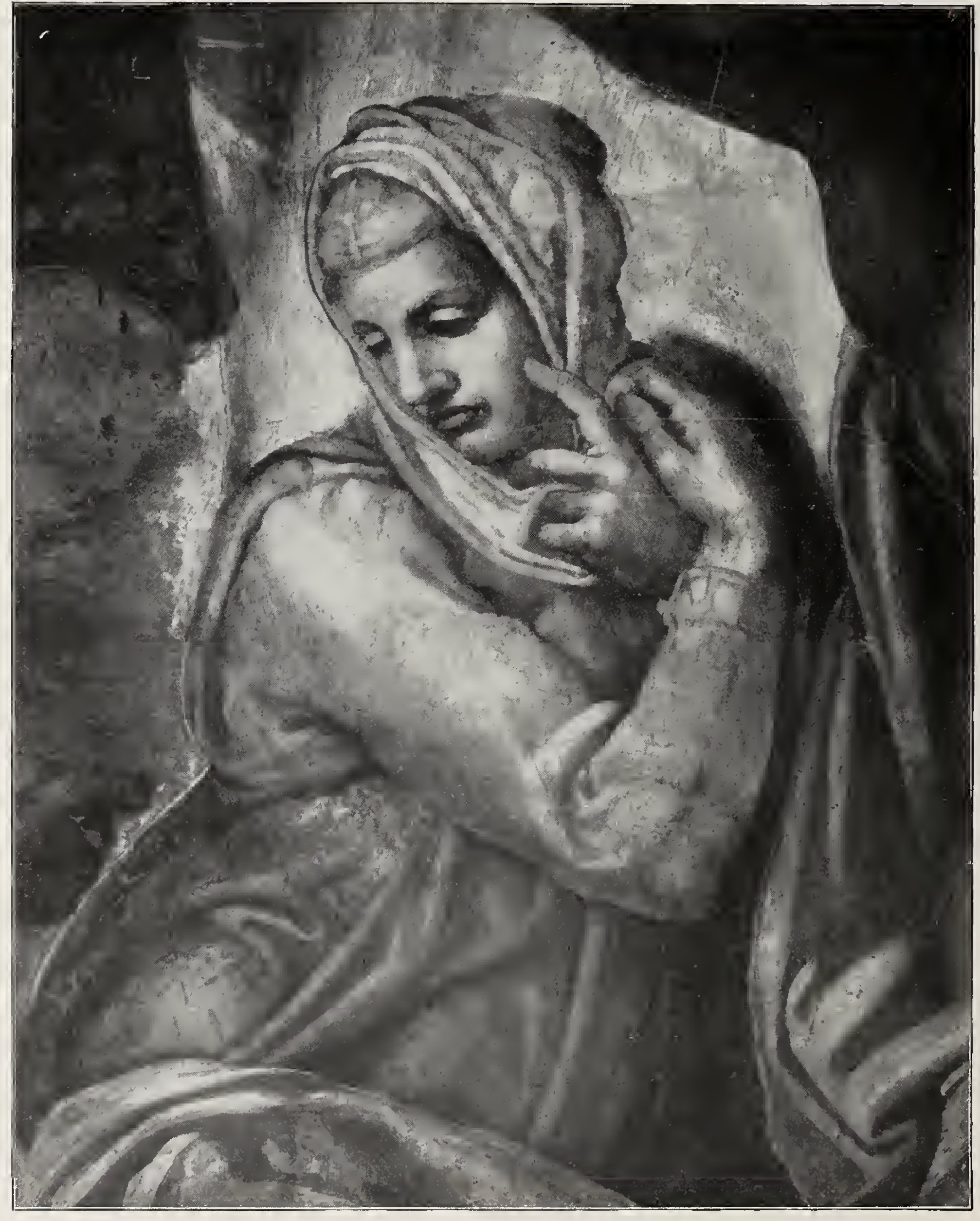


Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last judgment
Detail

Le jugement dernier
Détail



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht

The last judgment
Detail

Teilstück

Le jugement dernier
Détail



*Florenz, Museo nazionale

*Marmor, H. 0,65

Brutus

Nach 1539



*Rom, S. Pietro in vincoli — Marmor, H. 2,03

Rahel

Rachel — Um 1543—1545 — Rachel



*Rom, S. Pietro in vincoli — Marmor, H. 2,07

Lea
Um 1543—1545



* Rom, S. Pietro in vincoli

Grabmal des Papstes Julius II.

Tomb of the pope Julius II.
Finished in 1545

Vollendet 1545

Tombeau du pape Jules II
Achevé en 1545



*Rom, Vatikan (Cappella Paolina) — Fresko

Die Kreuzigung Petri
1542—1550

The crucifixion of St. Peter — Le crucifiement de Saint Pierre



*Rom, Vatikan (Cappella Paolina) Fresko

Die Bekehrung Pauli

The conversion of St. Paul 1542—1550 La conversion de Saint Paul

* Rom

Treppe des Senatorenpalastes

Perron of the senators' palace — 1547–1550 — L'escalier du palais des sénateurs



*The plan of the Capitol
After the engraving of Du Pérac (1569)

Plan d
Nach dem Stiche



pitols
Du Pérac (1569)

Plan du Capitole
D'après la gravure de Du Pérac (1569)



* Rom

Der Konservatorenpalast

The conservators' palace

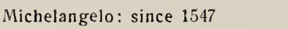
Le palais de conservateurs



*Rom

Das Kapitolinische Museum

The Capitol museum Le musée du Capitole



*Rom

Palazzo Farnese

Michelangelo: since 1547

Michelangelo: seit 1547

Michel-Ange: dès 1547



*Rom

Palazzo Farnese

The court
Michelangelo: since 1547

Der Hof
Michelangelo: seit 1547

La cour
Michel-Ange: dès 1547



*Rom, Palazzo Rondanini

Marmor

Pietà

Um 1550



*Florenz, Dom — Marmor, H. 2,34

Die Grablegung Christi

The entombment — Seit 1550 — La mise au tombeau



*Rom

Die Peterskirche

St. Peter's church — Michelangelo: seit 1547 — L'église de Saint Pierre



* Rom

Die Kuppel der Peterskirche

The cupola of St. Peter's church 1557—1592 La coupole de l'église de Saint Pierre



*Rom

Porta Pia, innere Seite
Seit 1561

Porta Pia, inner side

Porta Pia, côté intérieur



* Rom

Sa. Maria degli Angeli
Um 1563–1566



*Rom

Hof des Thermen-Museums

Courtyard of the museum of the Thermae — (Museo nazionale romano) — La cour du musée des Thermes

Um 1563—1566

ANHANG

ZWEIFELHAFTE WERKE

APPENDIX

DUBIOUS WORKS

SUPPLÉMENT

ŒUVRES DOUTEUSES





*Florenz, Museo nazionale

Marmor, B. 0,21

Satyrmaske

Mask of a satyr

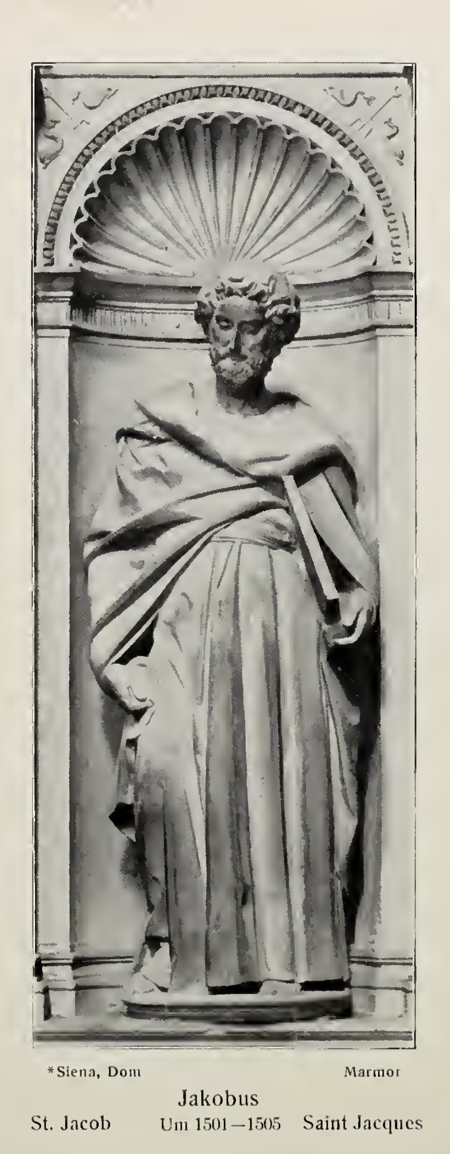
Masque d'un satyre



*Siena, Dom — Marmor

Der heilige Franziskus

St. Francis — Um 1501—1505 — Saint François



*Siena, Dom — Marmor

Jakobus

St. Jacob — Um 1501—1505 — Saint Jacques



*Siena, Dom

Gregor

St. Gregory — Saint Grégoire



Petrus

St. Peter — Um 1501—1505 — Saint Pierre



Marmor

Der heilige Pius

St. Pius — Saint Pie



*Rom, Sa. Maria in Aracoeli — Marmor

Grabmal des Cecchino Bracci

Sepulchral monument of Cecchino Bracci — 1544 — Monument funéraire de Cecchino Bracci



*Rathshof (Livland), E. v. Liphart — Marmor, H. 0,40, B. 0,30

Apollo und Marsyas

Apollo and Marsyas — Appollon et Marsyas



*Florenz, San Spirito

Christus am Kreuz

Christ on the cross — Le Christ en croix



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Marmor, H. 1,42

Johannes der Täufer (Il Giovannino)

St. John the Baptist

Saint Jean Baptiste



* Florenz, Uffizien

Bacchus und Ampelos



* Florenz, Museo nazionale — Marmor

Der sterbende Adonis

The dying Adonis — Adonis mourant



*London, Victoria-und-Albert-Museum Wachs

Herkules und Cacus

Hercules and Cacus Um 1528 Hercule et Cacus



*Florenz, Museo Buonarroti Stuck

Simson als Sieger über einen Philister

Samson as victor over a Philistine Um 1528 Samson vainqueur d'un Philistin



*Wien, Akademie der bildenden Künste

Auf Holz, Durchmesser 0,66

Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

Virgin Mary with child and little St. John

La Vierge avec l'enfant et Saint Jean



*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 1,00, B.0,82

Die Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und vier Engeln

Virgin Mary with child, St. John and four angels

La Vierge avec l'enfant, Saint Jean et quatre anges



*London, Nationalgalerie

Leda with the swan

Leda mit dem Schwan

Léda et le cygne



ERLÄUTERUNGEN

VERZEICHNIS VERLOREN GEGANGENER WERKE MICHELANGELOS

REGISTER



Michelangelos Bild „Die heilige Familie“ in dem ursprünglichen Rahmen
(vgl. die Erläuterungen a. S. 178)

Erläuterungen

(Im Bildertext verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen)

Grundlegende Werke über Michelangelo

Vasari, Viten, 1. Aufl. 1550, 2. Aufl. 1568. Ausgabe *Milanesi,* Bd. VII. — *Condivi* nach Michelangelos Mitteilungen, 1553 erschienen. — *J. Burckhardt* im „Cicerone" — *A. Springer,* Raffael und Michelangelo, 1895. — *H. Grimm,* Leben Michelangelos, neue Ausgabe illustriert, 1901. — *H. Wölfflin,* Die Jugendwerke des Michelangelo, 1891. — *C. Justi,* Michelangelo, 1901. — *K. Frey,* Dichtungen Michelangelo Buonarrotis, 1897. — *K. Frey,* Michelagniolo Buonarroti. Bd. I: Jugendjahre, 1907. — *K. Frey,* Handzeichnungen Michelangelos, 1909 im Erscheinen. — *E. Steinmann,* Die Sixtinische Kapelle, 1901 ff. — *H. Thode,* Michelangelo und das Ende der Renaissance, 1902 ff. Bd. I, II (ein Schlußband in Vorbereitung); *Derselbe,* Kritische Untersuchungen, 2 Bde., 1908, letztere besonders wertvoll als Zusammenstellung des sämtlichen Materials.

Titelbild. Dem Salviati zugeschrieben; das beste Porträt des Meisters. Ein früheres Porträt von Bugiardini in Casa Buonarroti. Spätes Porträt von Francesco da Hollanda, 1563, Abb. bei Frey, Dichtungen Michelangelos. Andre Bildnisse s. Steinmann in „Monatshefte für Kunstwissenschaft" I. Jahrg. S. 40 ff. — Eine unvollendete, vielleicht verhauene Marmorbüste von Battista di Lorenzo (?), der die Marmorbüste Michelangelos auf seinem Grabmal in S. Croce schuf, besitzt Prof. E. Steinmann.

S. XV. Dieser schlafende Amor ist der letzte, der mit dem als antik ausgegebenen Amor von 1495 identifiziert wurde (von Konrad Lange in der Schrift: „Der Amor des Michelangelo", Leipzig 1898, und in den „Grenzboten" 1899 Nr. 47). Schon öfters glaubte man das Original Michelangelos gefunden zu haben, so vor Jahren in Mantua. Dorthin war ja der Amor, den der Kunsthändler Baldassare del Milanese zurücknehmen mußte, 1502 in den Besitz der Isabella Gonzaga gelangt. Vordem hatten ihn Guidobaldo da Montefeltre und Cesare Borgia besessen. 1690 soll er dann bei der Plünderung von Mantua abhanden gekommen sein. Leider stimmen die öfters in Gedichten von diesem Amor gegebenen Beschreibungen gar nicht mit den früher für das Original Michelangelos gehaltenen Figuren und mit diesem Turiner Bildwerk überein (zum Beispiel „während die Fackel beiseit Amor sich wieget im Schlaf" oder „Fackel und Bogen, geflügelte Schultern, zur Seite den Köcher, wie er gefüllt ist mit spitzem Geschoß"). Bei so offenbarem Widerspruch ist es nicht erst nötig, stilistische Gründe vorzuführen. Einem Künstler, der so prachtvoll bewegte Gestalten wie auf dem Kampfrelief (S. 2) geschaffen hat, darf man eine so ungeschickte Stellung, eine so schlechte Zeichnung nicht zumuten, ganz abgesehen davon, daß die Behandlung der Einzelheiten, wie die der Haare, des Felsens, des Mantels, Michelangelo völlig widersprechen.

S. 1. Das Relief, von Michelangelos Neffen Leonardo Cosimo I., Herzog von Toskana, geschenkt — ein Bronzeguß blieb im Hause —, wurde 1617 von Cosimo II. den Buonarrotis zurückgegeben. — Schon Vasari, der es als erster in der 2. Aufl. seiner Viten erwähnt, spricht dabei von Nachahmung Donatellos: „Volendo contrafare la maniera di Donatello, si portò si bene, che par di man sua, eccetto che si vede più grazia e più disegno." Più grazia soll wohl heißen zierlicher, più disegno sorgsamer durchgezeichnet. Dem Künstler muß noch ein andres, verwandteres Relief als die Shaw-Madonna-auf-Wolken (Abb. Klassiker

der Kunst" Bd. XI: Donatello, S. 86) vorgelegen haben. Nachbildungen eines derartigen Stückes sind nachgewiesen (bei Dreyfuß-Paris, in Berlin usw.; vgl. Bode, Florentinische Bildhauer der Renaissance, S. 192 ff.); sie sind sämtlich zu schwach, als daß sie selbst das Vorbild gegeben haben könnten. Eine Zeichnung bei Heseltine scheint mir nicht von Michelangelo selbst. Die Anlehnung an Donatello muß noch weitgehender gewesen sein. Es findet sich das Spielen der Finger in den Falten schon bei der Shaw-Madonna; an die Engel erinnern die Knaben im Hintergrund. Donatellos Tanz der Salome in Lille („Klassiker der Kunst" Bd. XI, S. 124) muß noch herangezogen werden. Da sind andre Eigenarten des Reliefs auch schon vorhanden, so rechts das Treppenmotiv, das in sich zusammengesunkene Kind und das umgeknickte Handgelenk des lässig zurückgelegten Armes, das immer als besondere michelangeleske Eigenart bezeichnet wird (Wölfflin), bei dem Zuschauer neben der Treppe. Bei solcher Abhängigkeit, die unmöglich wegzuleugnen ist, hat diese Madonna als erstes Werk des jugendlichen Meisters, vor dem Schlachtenrelief zu gelten.

S. 2. Immer im Besitz der Familie. — Vasari erwähnt es erst in der 2. Aufl., nach Condivi, der es als „Raub der Dejanira und Streit der Centauren" bezeichnet, als „la battaglia di Ercole coi Centauri". Neuerdings ausgesprochene Zweifel und Vermutungen, daß von Condivi Deidamia gemeint und hier der Kampf bei der Hochzeit des Peirithoos mit derselben gegeben sei, sind meines Erachtens unzulässig, da man verschiedene Frauen erkennen kann. Rechts wird eine davongetragen, in der Mitte unten eine am Schopf gefaßt, oben links läuft eine schreiend davon. Links der Mann mit dem Stein wäre dann Herkules, in der Mitte der Centaur Eirythion, der Dejanira freien wollte.

S. 3. Aus den Magazinen der Villa Borghese stammend und von Bode dem Berliner Museum geschenkt (vgl. Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen XXII, S. 88 u. 89). — Verwandte Herkulesstatuetten Bertoldos befinden sich in Sammlung Liechtenstein, Wien, und Sammlung Pierpont Morgan, London (Abb. in Bode, Die italienischen Bronzen, Taf. XII). Das eigenartig Scharf-ins-Profil-Werfen der Köpfe findet sich hier wie dort, ebenso ähnliche Stellung von Stand- und Spielbein. Wir haben darum auch ein ganz frühes Werk des Meisters vor uns. Weiter sprechen Vergleiche mit dem Mediceer Kameo „Apoll und Marsyas" (S. 153 links) für die Frühzeit. Wahrscheinlich ist auch die verlorene Herkulesstatue — 1524 aus Palazzo Strozzi an Franz I. von Frankreich verkauft, bis 1731 in den Gärten von Fontainebleau, dann verloren — in der Art von Bertoldos Herkulesstatuetten zu denken.

S. 4 bis S. 6. Alle drei Figuren werden 1535 in Leandro Albertis Schrift „De divi Dominici obitu et sculptura" und auch weiterhin als Werke Michelangelos bezeichnet. Condivi nennt nur den Petronius und den Engel, die beide im Auftrag des Gian Francesco Aldrovandi für 18 bzw. 12 Dukaten für die Arca des heiligen Dominikus in S. Domenico zu Bologna gearbeitet seien. Den übrigen Schmuck derselben hat Niccolò dell' Arca ausgeführt. — Von dem heiligen Procolus wird 1572 berichtet, daß er, heruntergestoßen und zerbrochen, durch eine Figur des Prospero Spani, gen. il Clemente, ersetzt sei. Bei einer Restaurierung der Arca, die vor zirka einem Jahrzehnt vorgenommen wurde, ist die Figur Michelangelos wieder aufgestellt worden. Als ich 1901 in Bologna war, fand ich dort die nirgends erwähnte Statuette wieder, die seitdem von Bode in dem großen Werk der Renaissance-Skulptur Toskanas (München, Bruckmann) publiziert ist.

S. 7. Stammt aus den Kellern der einstigen Rucellaigärten. Stark beschädigt, der linke Arm vor zirka fünfzig Jahren durch Santarelli ergänzt; am Körper verschiedene Beschädigungen. Das Motiv läßt sich nicht mehr feststellen — Condivi, und daraufhin Vasari in der 2. Aufl., sprechen von einem Cupido, den ebenfalls Jacobo Galli bestellt habe. Aldrovandi nennt in seinen „Statue" 1556 einen „Apollo, ganz nackt, mit Köcher und Pfeilen; zu Füßen ein Gefäß". Bei der Ungenauigkeit derartiger Beschreibungen können wir beide identifizieren. Condivi wird als Berichterstatter Michelangelos ihn richtig als „Cupido" bezeichnet haben, trotz des Fehlens der Flügel, woran sich Wilson und Wickhoff stoßen. Entgegen Wölfflin und Berenson halte auch ich wie andre ihn als ein Frühwerk römischer

Zeit. Genannte Ähnlichkeiten des Kopfes mit der Pietà-Madonna (S. 10), des weichlichen Körpers mit dem des Bacchus (S. 8 u. S. 9) lassen keinen Zweifel. Später hätte Michelangelo sicher der Gestalt ein kräftigeres Gerüst, den Muskeln straffere Anspannung gegeben. Das übrigens noch matte Kontrapostmotiv will nichts sagen. Es ist ein Erbteil Bertoldos, ebenso wie der ins Profil geworfene Kopf. Die Haare, denen des Marmor-David (S. 12 bis S. 15) ähnelnd, sind jedoch noch weniger kräftig herausgearbeitet. Wie viel massiger, schwerer Michelangelo in später Zeit derartige Figuren gebildet hat, zeigt vorzüglich der kauernde Knabe in Petersburg (S. 115).

S. 8 u. S. 9. Die Figur ist 1497 von Jacopo Galli bestellt, aber kaum vor 1499 vollendet worden. Sie stand lange im Hofe seines Hauses in Rom, 1583 befand sie sich in Villa Madama und muß bald darauf in den Besitz des Granduca Francesco de' Medici gelangt sein. Genaue antike Vorbilder lassen sich nicht feststellen, sie haben doch nur im allgemeinen das Motiv gegeben. Der kleine Faun erinnert an den Marsyas des Mediceer Kameos (S. 153 links). Jedenfalls ist alles nach dem Naturmodell sorgfältigst durchgebildet.

S. 10. Der Besteller der Gruppe war der Kardinal Jean de Villiers de la Grolaye, französischer Gesandter am päpstlichen Hofe. Der förmliche Kontrakt wurde am 26. August 1498 abgeschlossen und der Preis auf 450 Golddukaten festgesetzt, nachdem die Verhandlungen schon im Herbst 1497 begonnen und Michelangelo zur Beschaffung des Marmorblocks nach den Brüchen von Carrara gereist war. Es ist das einzige Werk Michelangelos, das eine Signatur trägt. Auf dem über die Brust der Maria hinlaufenden Bande steht: MICHAEL ANGELVS BONAROTUS FLORENT. FACIEBAT. Der Künstler soll die Inschrift in zorniger Aufwallung darüber, daß sein Name in Rom unbekannt sei, aufgesetzt haben. Die Gruppe war für die Kapelle der heiligen Petronilla in der alten Peterskirche bestimmt. Sie stand lange in einer Nebenrotunde und ist seit 1749 in der ersten Kapelle rechts aufgestellt. Nicht nur die Dunkelheit der Kapelle, sondern auch die gewaltigen architektonischen Verhältnisse beeinträchtigen die Wirkung. Das in die farbige Marmorwand reliefartig eingestellte Marmorkreuz wie die beiden eine Krone über dem Haupte der Maria haltenden Bronzeengel sind Zutaten der Barockzeit.

S. 11. Zwei Modellstatuetten im Buonarroti-Museum. Beide nicht zum Marmor-David gehörend; die eine wohl sicher erster Entwurf zu dem verlorenen Bronze-David. Am 22. Juni 1501 bittet Pierre de Rohan, Marschall von Gié, von Lyon aus den Magistrat von Florenz um einen David aus Bronze in der Art des Donatello im Hof der Signoria. Michelangelo wird vorgeschlagen, und nach längerem Hinundher wurde am 12. August 1502 der Kontrakt festgesetzt. Erst im Oktober 1508 erfolgte nach erneuten Mahnungen die Fertigstellung der Statue durch Benedetto da Rovezzano, am 16. November wird sie eingepackt und über Livorno nach Frankreich eingeschifft. Jede Spur davon ist verloren. Neuerdings hat man eine Skizze im Louvre, eine Bronzestatuette ebenda, eine andre in Amsterdam mit ihr in Verbindung gebracht. Mir erscheint die Tonfigur rechts ein erster Entwurf zu sein: In der Haltung dem Marmor-David verwandt, nur ist es der Moment nach dem Kampf, das Nachlassen der Anspannung, eine lässigere Haltung des übrigens im Gegensinn gegebenen Körpers. Energischer, lebhafter in der Haltung ist die Skizze auf der Louvrezeichnung. Dieselbe Stellung zeigt eine Gestalt im Hintergrund eines Bildes von Granacci, Michelangelos Freund. Ob die straffe, energisch bewegte Wachsfigur in Casa Buonarroti, die ein Werk entwickelten Könnens ist, ein weiteres Modell zum David ist, erscheint zweifelhaft. Dann müßte es später, 1506, nach seiner Rückkehr von Rom entworfen sein. Es könnte aber darum auch ein Modell zu einer Figur des Juliusdenkmals sein.

S. 12 bis S. 15. Der auf die Ausführung des David bezügliche Kontrakt wurde am 16. August 1501 abgeschlossen. Es wurde dem Michelangelo ein mächtiger, von Bartolommeo di Pietro (nicht Agostino di Duccio) verhauener Block überlassen. Er verpflichtet sich, den „Giganten" in zwei Jahren fertigzustellen. Ihm wird eine monatliche Provision von 6 Goldgulden für die Arbeit gewährt. Der Arbeitslohn wird auf 400 Goldgulden im

ganzen erhöht. Am 13. September beginnt er mit der Arbeit, am 28. Februar 1502 wird sie als halb fertig bezeichnet. Am 25. Januar 1504 erfolgt die erste Beratung in betreff der Aufstellung. Alle wichtigen Künstler, Leonardo da Vinci, Botticelli, Giuliano und Antonio da Sangallo, Cosimo Rosselli, Pier di Cosimo nehmen daran teil. Hauptvorschläge sind: vor dem Dom, im Hof der Signoria oder auf dem Platz vor derselben, in der Loggia dei Lanzi. Man stimmt für letztere. In einer weiteren Sitzung wird der Platz neben dem Portal der Signoria angenommen. Simone del Pollajuolo muß Michelangelo beim Transport helfen. Am 8. Juni ist die Aufstellung beendigt. Cronaca und Antonio da Sangallo machen die Basis. Am 8. September ist alles fertig. Am 26. April 1528 wurde während des Aufstandes der Statue durch eine aus dem Fenster geworfene Bank der linke Arm abgeschlagen, den Cosimo I. Medici 1543 wieder ansetzen ließ. Im Jahre 1874 wurde die Figur zum Schutze gegen die Witterung in die Akademie gebracht, wo sie, abgesehen von dem unangenehmen scharfen Oberlicht, in den kolossalen Proportionen noch ungeschlachter wirkt als einstmals im Freien vor dem mächtigen Quaderbau des Signorenpalastes (vgl. die Abb. a. S. XVII). — Die Lösung des Motivs ist sehr schwierig. Aber da bei näherem Studium in der rechten Hand die zusammengerollten, übrigens um den Mittelfinger gelegten Enden der Schlinge zu sehen sind, da ferner in der Linken der Sack der Schlinge mit dem Stein liegt, ist unsre Deutung trotz ihrer Kompliziertheit zweifellos.

S. 16. Gemalt für Angelo Doni, nach Condivi für 70, nach Vasari für 140 Dukaten. Die Erzählung des letzteren von einer Zahlungsverweigerung ist wohl eine der vielen erfundenen Anekdoten. Wurde, wie Cinelli in seinen Bellezze di Firenze 1678 erzählt, von einem Doni dem Granduca von Toskana geschenkt. Seitdem in den Uffizien. — Der offenbar speziell dazu gefertigte reichgeschnitzte Rahmen (vgl. Abb. a. S. 164) enthält links die Wappen der Doni-Strozzi. Dadurch wird es sehr wahrscheinlich, daß es zur Hochzeit des Angelo Doni mit Maddalena Strozzi spätestens 1504 geschenkt wurde, also 1503 gemalt wurde. Für diese frühe Entstehung sprechen, abgesehen vom schon genannten streng realistischen, noch quattrocentistischen Charakter und der starken Anlehnung an Signorelli (zwei Tondi in den Uffizien), der jugendlich-weiche, wenig durchgebildete Typus und die schwankenden Stellungen der nackten Jünglinge im Hintergrund. Dazu findet sich auf der Rückseite einer Studie zum Arm des David eine verwandte Figur. Darum muß ich allen späteren Datierungen widersprechen. Spätestens 1503 wird es entstanden sein; keinesfalls nach der Ausführung des Cascina-Kartons, der ganz andre, lebendigere Bewegungen von starkem Linienzug und Formen von kräftigerer Muskulatur bringt. — Eine Rötelzeichnung zum Kopf der Maria in Casa Buonarroti.

S. 17. Von Michelangelo in einem Briefe vom 31. Januar 1506 erwähnt; er bittet von Rom aus, „jene Madonna aus Marmor in sein Haus bringen und von niemand sehen zu lassen“, offenbar weil ihm sein Atelier von der „Arte della Lana“ gekündigt war (s. Anm. zu S. 20). Am 4. August 1506 spricht er in einem Briefe an Giovanni Balducci von der Madonnenstatue, die durch Francesco del Pugliese nach Brügge an die Moscheroni (die reichen Brügger Kaufleute Mouscron) geschickt werden sollte. 100 Dukaten nennt Condivi als Preis für diese „Bronzestatue“, wie er sie fälschlicherweise nennt. Dürer sah sie auf seiner niederländischen Reise am 7. April 1521 in der Liebfrauenkirche zu Brügge, wo sie noch heute steht. „Das Marienbild in Marmelstein von Michelangelo“ notiert er in seinem Tagebuch. Von den Franzosen wurde sie nach Paris gebracht, 1815 jedoch wieder zurückgeliefert. — Grimm, Springer, Wilson, Symonds und Thode setzen sie in die römische Zeit. Ich muß hier unbedingt der durch den Hinweis Woltmanns auf eine Federskizze zu ihr, die sich auf einem Blatte mit Studien zum Cascina-Karton findet — und durch Wölfflin stilistisch — festgelegten späteren Entstehung 1504/05 beipflichten. Zu dem schon genannten Fortschritt in der künstlerischen Berechnung, in der plastischen Durchführung, dem ernsten, tiefsinnigen Ausdruck — der Kopf hat nichts mehr mit dem zarten Kopf der Maria gemein, sondern ähnelt mehr dem David, wie Wölfflin betont — muß ich noch auf das Mantel- und Gewandmotiv hinweisen,

das deutlich eine Fortentwicklung und Vereinfachung der Gewandung der Doni-Madonna ist (vgl. auch die Schnörkelfalte).

S. 18. Unvollendet. Vasari sah es im Haus des Taddeo Taddei; es wurde 1823 aus der Wicar-Sammlung in Rom nach London im Auftrag des British Museums gekauft. Jetzt in der Royal Academy. — Auch hier möchte ich einer allzu späten Zeitbestimmung widersprechen. Weder das sich schon auf dem Doni-Tondo findende tiefe Sitzen noch die durch Leonardo da Vincis Einfluß, nicht die aus eigner Fortentwicklung bedingte vollkommenere Einordnung der Gestalten in das Rund (Wölfflin) kann da mitsprechen. Das Heranziehen derartiger Motive zur Datierung ist doch nur ratsam, wenn man zu gleicher Zeit die Charakteristik des Künstlers und seine Fortentwicklung in Betracht zieht. Dieses Tondo ist nun gerade das am wenigsten charaktervolle michelangeleske Werk, so sehr lebt in ihm Leonardos Geist und seine lichtere Lebensauffassung. Nach dem römischen Aufenthalt, selbst nach dem Cascina-Karton, dessen langwierige Arbeit wohl den Geist des Michelangelo erst voll werden ließ, ist es kaum zu denken.

S. 19. Ebenfalls nicht fertig. Für Bartolommeo Pitti begonnen, wurde es nach Vasari von Fra Miniato Pitti dem Luigi Guicciardini geschenkt. Varchi sah es noch bei dessen Neffen. 1823 für 1400 Lire für die Uffizien gekauft, später in das Bargello übertragen. — Die nahen Beziehungen zur Delphica der Sixtinischen Decke (S. 34) — selbst die kleinen Engel, die den Gestalten dort die himmlische Offenbarung zuflüstern, haben mit dem hinter Maria nahenden Johannesknaben Ähnlichkeit —, die vollständige Klärung des künstlerischen Wollens, die Vereinfachung auf große, wirksame Momente, endlich der energische Ausdruck und neue Typus, all das ist nur am Schluß der florentinischen Zeit denkbar. Der sinnende Jesusknabe erinnert an den der Brügger Madonna (S. 17).

S. 20. Am 24. April 1503 gaben die Konsuln der Arte della Lana (Weberzunft) dem Michelangelo den glänzenden Auftrag auf zwölf Apostelstatuen für die Chorkapellen des Doms zu Florenz; jedes Jahr soll eine fertig werden; monatlich erhält er 2 Goldgulden, ferner wird ihm auf einem Platz „in angulo via Pinti" ein Atelier erbaut für 600 Gulden. 1000 Gulden soll die Strafe bei Vertragsbruch sein. Michelangelo ging jedoch zunächst nicht an die Arbeit. Erst 1504 gehen Aufträge für Marmorblöcke an den Marmorlieferanten Matteo di Cuccarello in Carrara; im Dezember Zahlungen „per una statua d' uno apostolo venuta all' opera". Michelangelo muß damals schon einen Entwurf der Statue geliefert haben. In der Tat spricht die eckige Bewegung mit dem scharf ins Profil geworfenen Kopf dafür. Aber viel mehr hat er damals sicher nicht daran gearbeitet. Denn am 18. Dezember 1505 wird der Vertrag aufgelöst mit der Begründung: „da besagte Apostel noch nicht skulptiert sind und Aussicht, daß sie je ausgeführt würden, nicht vorhanden ist". Michelangelo muß das Atelier verlassen. Daraufhin erfolgte offenbar die Bitte vom 31. Januar 1506 (vgl. Anm. zu S. 17), die Brügger Madonna ins Haus bringen zu lassen. Niemand soll sie sehen, wohl damit nicht eventuell die nicht befriedigten Vertreter der Weberzunft prozessieren konnten, weil er inzwischen eine andre Marmorarbeit ausgeführt hatte. Die Ausführung, wie sie vor uns liegt, ist jedoch nach seiner Rückkehr von Rom anzusetzen. Laut einem Brief Soderinis an den Kardinal von Volterra machte sich Michelangelo damals wieder an die Arbeit. Für diese nachrömische Zeit sprechen die monumentale Bildung der massigen Formen und der breite Faltenwurf. Der Entwurf zu einer weiteren Statue findet sich auf einer Zeichnung im British Museum (Frey, Taf. 13). Waren doch im April 1505 160 Gulden für vier weitere Marmorblöcke gezahlt.

S. 21/22. Zum Deckenfresko sei noch folgendes erwähnt. Die von Michelangelo in Briefen an seinen Vater erwähnten Bemerkungen „la parte che io comenciai" (August und 5. September 1510) beziehen sich auf die Mittelstücke der Decke. Die Fortentwicklung von der Ostseite, d. h. bei der Eintrittstür bis zum Altar ist sicher in einem großen Zug vor sich gegangen (Wölfflin, Justi), vielleicht mit einer kleinen Unterbrechung an der letzten Noahdarstellung Ende 1509, wo der Papst die Arbeit besichtigt. Das bestätigt Michelangelos Brief an Fattucci im Januar 1524, wo er schreibt, vor der Reise

des Papstes nach Bologna (17. August 1510) „finita la volta“, sei die Decke vollendet gewesen, aber die „teste e faccie attorno di detta cappella di Sisto“ (die Zwickel und Lünetten) wären erst nach des Papstes Rückkehr (August 1511) ausgeführt. Andre Teilung der Entwicklung ist zurückzuweisen. Die verschiedenen Auffassungen der Grundidee des ganzen Werkes kann ich hier nicht behandeln. Thode gibt auch da wie überall genauen Überblick. Die Hauptauffassungen sind: 1. Michelet (Histoire de la France) sieht hier eine mächtige Verkündigung göttlicher Gerechtigkeit und des Jüngsten Gerichtes gegenüber der verderbenden Welt. „Michel-Ange fut la conscience de l'Italie: dès la naissance à la mort, son œuvre fut le jugement.“ 2. E. Montégut (Revue des deux mondes 1870) ist das Ganze eine große Offenbarung christlichen Glaubens. 3. Hettner (Ital. Studien, Braunschweig 1879) und L. v. Scheffler (Michelangelo, Altenburg 1892) finden in den Fresken die Grundgedanken platonischer Philosophie wieder. 4. W. Henke (Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VII.) scheidet alle tiefsinnigen Ideen aus und betont die rein künstlerischen Gedankengänge als das Hauptmoment. 5. J. Klaczko (Rome et la Renaissance) zieht Savonarolas Predigten heran. 6. Carl Justi (a. a. O.) sucht in höchst geistvoller Weise die Gestalten des Alten Testaments und die Schöpfung rein historisch zu fassen. Propheten oder Sybillen sind der Ausdruck innerer Gedankengänge des tiefdenkenden Meisters. 7. Martin Spahn endlich (Michelangelo und die Sixtinische Kapelle, Berlin 1908) glaubt in der Karsamstagsliturgie die Grundlage zum Aufbau zu finden. Jede der Lösungen mag ein Stück Wahrheit bringen. Jede der Interpretationen (besonders die Justis) ist ein eignes geistiges Werk, das zu lesen besonderen Genuß bereitet. Aber jeder, der dem Ganzen neu näher tritt, wird sein Eignes dazutun und andre Lesarten bringen. Das ist nun einmal der Wert großer Schöpfungen; die Gedankengänge der Großen, der Künstler, der Propheten lassen sich nie ganz ergründen. Ich habe mich darum in der Einleitung dieses Buches damit begnügt, das mächtige, sichtbare Heranwachsen künstlerischer Phantasie und übermenschlicher Kraft, also die Entwicklung des Schaffens Michelangelos, zu betonen. Gewiß wird irgendein religiöser Gedanke zugrunde liegen; keinesfalls jedoch, glaube ich, wird hier eine positive Verurteilung der Zeit, ein pessimistischer Unwille laut. So mißgestimmt war damals Michelangelo nicht. Ferner, bei solch hinreißendem Schaffen treten alle kleinen Gedanken zurück. Das Gefühl der Kraft überstrahlt alles, das rein Menschliche obsiegt selbst religiöse Strenge. Jene „Grundideen“ sind doch nur die dürren Gerippe neben den jubelnden Machtgefühlen und künstlerischen Phantasien, die aus der Seele der Künstler zur Wirklichkeit drängten.

S. 48. Die Figur ist bei einer Pulverexplosion im Jahre 1798 zum größten Teil zerstört worden.

S. 87. Von allen angezweifelten Werken hat diese groß angelegte Grablegung am ehesten Anspruch auf die Autorschaft des Meisters. Sicherlich hat ein Karton oder eine genaue Kompositionsskizze Michelangelos vorgelegen, wenn nicht die ganze Anlage von ihm ist. In späteren Jahren hat er öfters Kartons und Entwürfe für andre Maler angefertigt. Sebastiano del Piombo und neben ihm Jacopo da Pontormo werden am häufigsten mit der Ausführung bedacht. Der Manier des Letztgenannten steht das Londoner Bild am nächsten. Die Komposition stammt aus der Zeit der Deckenmalerei. Die tragende Frau rechts erinnert an die Judith der Eckenzwickel (S. 71), der Leichnam Christi an Haman (S. 68) und zugleich an den sterbenden Sklaven im Louvre (S. 93). Das Bild mag darum kurz nach Vollendung der Decke angelegt sein. Gewiß hat Michelangelo bedeutenden Anteil an der mit großer Sorgfalt ausgeführten Modellierung des Leichnams. Vielleicht ist diese Pietà identisch mit der im Nachlaß genannten Pietà mit neun Figuren. Dann wären die zwei Figuren des Grundes mitgezählt. Ferner wird 1697 im Besitz des Herzogs von Parma ein „Bildchen (quadretto) mit Christus, Johannes, den drei Marien und einem Apostel“ genannt, „si dice essere di Michelangelo“.

S. 88 bis S. 93. Die ausführliche Geschichte der „Tragödie des Grabmals“ s. Anm. zu S. 128 bis S. 130. Erst Ende Januar 1506 kann Michelangelo wirklich an die Arbeit dieser Figuren gegangen sein. April bis Dezember 1505 war er in Carrara und bestellt 60 Karrate (Fuhren) Marmor:

vier große zu je acht, zwei zu je fünf, die übrigen zu je zwei Karrate. Ende Januar 1506 trifft die erste Lieferung ein, wohl zumeist Stücke für die Architektur; er errichtet auf dem Petersplatz ein Atelier. Schon am 17. April 1506 verläßt er Rom, damit stockt die Arbeit. Am 24. Juni 1508 treffen aus Carrara neue Lieferungen ein, darunter die Statua Seiner Heiligkeit und eine große Figur (wohl Moses), ferner zwei weitere Figurenblöcke (wohl für die beiden Louvresklaven). Am 3. Oktober 1511 ist von der Wiederaufnahme der Arbeit die Rede, die jedoch erst 1513, wohl nach dem neuen Kontrakt (6. Mai) energischer vor sich geht. Michelangelo errichtet in einem Haus am Marcello dei Corvi ein Atelier, läßt Steinmetzen, Antonio da Ponte Sieve, Silvio Falconi, Pietro Rosselli u. a., von Florenz kommen. Der erstgenannte ist besonders an Architektur und Ornament tätig. Michelangelo arbeitet damals den gefesselten Sklaven, Moses und den sterbenden Sklaven. 1515 hat er im ganzen 2600 Dukaten erhalten. Am 21. April besucht ihn Leo X. in seinem Atelier, wohl um ihn für sich zu engagieren. Am 5. September 1516 ist Michelangelo in Carrara. In diesem Jahre hat er 1500 Dukaten erhalten. 1517 und 1518 bekommt er nur 400 Dukaten. Damals mag er an den Bobolisklaven (S. 94 bis S. 97) gearbeitet haben. — Was die Deutung betrifft, so ist auch hier etwas Sicheres nicht festzustellen. Schon Vasari und Condivi gehen auseinander; jener nennt die Prigionieri „die gefesselten Provinzen", dieser „die vor Trauer über den Tod sich windenden Künste". Am geistvollsten und zu gleicher Zeit mit dem gewalttätigen, energischen Charakter des Papstes Julius II. übereinstimmend ist die Auffassung Justis, der die antike Imperatorenidee hier mit der christlichen eng verknüpft sieht: ein Hymnus auf Julius als Kriegsfürst, als Friedensfürst und Kirchenfürst. Er sieht unten an den Viktorien und Gefesselten nur den Sieg und die niedergeworfenen Feinde, also die weltliche Tätigkeit des Papstes, im ersten Stock die Geistesheroen, dazu vita activa und contemplativa, also seine höhere Geistesgewalt, endlich ganz oben das Emporschweben der Seele, die himmlische Erlösung dargestellt. Die Auffassung von Brockhaus, daß hier die Totenmesse personifiziert sei, ist viel zu gesucht. Selbst Thodes Annahme von näherer Beziehung zu den christlich-mittelalterlichen Ideenkreisen — die Viktorien seien die Tugenden, die gefesselten Sklaven die Wissenschaften und Künste — erscheint nicht klar. Wozu sollten diese Künste gefesselt sein, wozu sollen sie sich winden unter den Schmerzen beim Tode des Papstes und die Tugenden jubeln? Wie an der Decke rein künstlerische Aktfiguren gegeben sind ohne tiefere Zwecke, so sind auch hier solche denkbar, zumal antiker Einfluß nicht zu bezweifeln ist (trotz Burgers Gegenansicht). In den Hauptfiguren der Nischen, in den Viktorien mag man immerhin die christlichen Tugenden siegend über das Böse erkennen; in den Prigionieri haben wir nur gefesselte Gestalten als Überschuß künstlerischer Phantasie zu sehen.

S. 92 u. S. 93. Im Jahre 1542 verwarf Michelangelo diese beiden bereits 1516 vollendeten Statuen und ließ an ihre Stelle Lea und Rahel (S. 128 u. S. 129) treten. Er schenkte die Sklaven dem Ruperto Strozzi, dem er wegen seiner Fürsorge während schwerer Krankheit verpflichtet war. Dieser gab sie an König Franz I. weiter, wodurch sie nach Frankreich kamen. Sie sind im Louvre höchst unwürdig aufgestellt.

S. 94 bis S. 97. Es sind offenbar die vier für das Juliusdenkmal bestimmten Statuen, deren baldige Vollendung Salviati dem Kardinal Aginensis am 13. Februar 1519 versicherte. Im Oktober 1518 waren neue Blöcke aus Carrara herbeigeschafft worden. — Die Bildwerke waren früher in den Boboligärten in einer Grottenanlage aufgestellt und sind für die Aufstellung in der Akademie bestimmt.

S. 98. Am 15. Juni 1514 von drei Römern, Bernardo Cenci, Kanonikus von S. Pietro, Maestro Mario Scappucci und Martello Varj, für die Kirche Sa. Maria sopra Minerva um den Preis von 200 Dukaten bestellt. Am 21. Dezember 1518 berichtet Michelangelo, daß der Block aus Carrara noch nicht da sei. Im April 1520 ist die Statue bis auf Einzelheiten vollendet. Er schickt alsdann seinen Gesellen Pietro Urbino zur Vollendung und Aufstellung der Statue nach Rom. Im September 1521 beauftragt Michelangelo den Federico Frizzi, das von Pietro Verhauene wieder auszubessern. Am 27. September 1521 wurde die Statue enthüllt.

S. 99. Die Gruppe kann schwerlich eine der Viktorien am Grabmal Julius' II. gewesen sein, da doch diese auf den gezeichneten Entwürfen bekleidet waren. Die vollkommene Nacktheit, wie die überschraubenartige Haltung spricht für spätere Entstehung, ebenso die Ähnlichkeit besonders des Kopfes mit dem Giuliano der Mediceerkapelle (S. 103). Der Zusammenhang des Motivs mit dem der kleinen Modelle auf S. 157 und S. 158 wie mit den Statuen der zwanziger Jahre macht zudem ihre Entstehung in dieser Zeit wahrscheinlich. Es wäre nicht unmöglich, daß hier eine der für die Fassade von San Lorenzo geplanten Figuren vorliegt.

S. 100 bis S. 110. Nach der Auflösung des Lorenzo-Fassaden-Kontraktes am 10. März 1520 begannen bald darauf im Herbst mit Kardinal Giulio de' Medici, späterem Papst Clemens VII., die Verhandlungen mit Michelangelo über eine Grabkapelle für die Familie der Medici. Am 25. März 1521 beginnt der Aufbau der Kapelle, die Stefano di Tommaso nach Michelangelos Plan im Januar 1524 einkuppelt. Darin sollte zuerst ein Freibau mit vier Grabmälern erstehen, bald kam man davon ab und beabsichtigte zwei Doppelwandgräber. Im Mai 1524 wurde ein weiteres Doppelgrab der beiden Mediceerpäpste geplant. Wann man die „Doppelgräber" aufgab, wann die der Magnifici und der Päpste, ist nicht genau festzustellen. Jedenfalls war die Madonna für das Päpstegrab bestimmt. Im Jahre 1524 wurde die Architektur der einen Wand fertig. Von den Figuren wird zuerst die Madonna genannt (schon vor 1524), Januar 1524 geht Michelangelo daran, die Holzmodelle der Gräber zu machen. Verschiedenfache Zeichnungen von Doppel- und einfachen Gräbern sind vorhanden. Die Statuen sind damals auch begonnen. Anfang März 1526 berichtet Michelangelo, daß die Modelle der acht Figuren (vier Tageszeiten und vier Flüsse) bis September vollendet sein werden. Giovanni da Udine soll die Kuppel verzieren. Am 17. Juni 1526 ist das eine Grab aufgemauert, das andre fast fertig. Der eine Capitano, Giuliano, ist begonnen, der andre soll auch bald angefangen werden. Ebenso sind die vier Tageszeiten und die Madonna in Arbeit, nicht jedoch die vier Flüsse. 1531 arbeitet Michelangelo wieder an den Tageszeiten. Am 29. September sind die beiden Frauen Nacht und Morgen vollendet, der Tag soll bald fertig werden, der Abend wird angefangen. Die Madonna und Lorenzo harren noch der Vollendung. Herbst 1534 geht Michelangelo nach Rom. An Lorenzo wie an Giuliano hat Montorsoli die letzte Hand angelegt und sie poliert; auch den heiligen Cosmas hat er ausgeführt, Raffael da Montelupo den heiligen Damianus. Niccolò Tribolo soll zwei Figuren: „die Erde trauernd und den Himmel jubelnd" zu Seiten Giulianos ausführen, kommt jedoch nicht zur Fertigstellung. Also waren rechts und links von jedem Herzog je eine stehende Figur, unter jedem Sarkophag je zwei Flußfiguren geplant. Die jetzige Aufstellung erfolgte später durch Giorgio Vasari nach Michelangelos Anweisung. — Was die Deutungen betrifft, so ist auch hier absolut Sicheres nicht festzustellen. Die andauernden Unterbrechungen mögen hindernd gewesen sein, so daß ein dereinstiger Grundgedanke allmählich zurückgetreten sein wird hinter den eignen philosophischen Ideen Michelangelos über das Dahinschwinden der Zeit. Wie die Gedichte offenbaren, haben ihn solche Gedanken beherrscht. Der eine Gedanke, oben der Tote sitzend (betrauert von der Erde und bejubelt vom Himmel, wie dereinst bei Giuliano geplant war). Auf dem Sarkophag die Zeit, die dahineilende, unten Flußgötter — der Antike entnommen — zweimal wiedergegeben. Die Capitani, nicht Porträts, sondern Ideal-Charaktere, der vir activus und vir contemplativus, aktive und passive Energie, dementsprechend der kraftvolle Tag, die tiefe Nacht und die beiden Dämmerungen als Allegorien der Zeit. Die Deutungen Brockhaus' (Michelangelo und die Medici-Kapelle, Leipzig 1908) aus ambrosianischen Hymnen, die Steinmanns (Das Geheimnis der Medicigräber, Leipzig 1907) aus einem Karnevalsliede (trionfo delle quattro complessioni), ebenso die, welche Beziehungen auf das Mißgeschick, den Untergang der Freiheit von Florenz finden, müssen zurückgewiesen werden.

S. 111. Im Inventar Cosimos I. wird 1553 „un torso di bronzo ritratro da uno fiume di Michelangelo" genannt, mit dem eine Bronze im Museo nazionale zu Florenz neuerdings durch

Adolf Gottschewski identifiziert wird. Bei weiteren Untersuchungen des eben genannten hat ein Hinweis Adolf Hildebrands alsdann zur Auffindung des hier abgebildeten, im Gipssaal der Florentiner Akademie als eine Kopie nach Phidias aufbewahrten Originalmodells Michelangelos geführt (vergl. Ad. Gottschewski in „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1906, S. 189 ff., „Rivista d'Arte“ 1906, Mai/Juni-Heft, und „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“ Band I, 1906, S. 43 ff.).

S. 112 u. S. 113. Am 21. Januar 1524 gab Michelangelo den ersten Grundriß zur Bibliothek von San Lorenzo; es folgten dann bald weitere Pläne. Am 14. September 1524 übernahm Baccio Bigio die Bauleitung. 1525 erklärt sich der Papst mit Fenstern und Tabernakeln zufrieden, wünscht jedoch an Stelle der Doppeltreppe eine einfache. 17. Juni 1526 wird das Vestibül aufgebaut. Erst 1559 lieferte Michelangelo das Modell zur Treppe, die Vasari ausführte.

S. 114. Unvollendet. Früher Apollo genannt, jetzt als David, der sich zum Wurfe mit der Schleuder anschickt, erkannt. 1553 wird im Inventar Cosimos I. in Florenz „uno David del Buonarroto imperfetto (ed un putto antico con aquila a piedi)“ genannt, mit dem diese Gestalt offenbar identisch ist. Vielleicht ist es der „Apollo mit dem Köcher“, der 1530 von Baccio Valori bestellt wurde.

S. 115. Die Behauptung, die Figur sei für das Grabmal Julius' II. bestimmt gewesen, läßt sich nicht begründen. Nirgends werden sitzende oder kniende Figuren genannt. Vielleicht liegt hier eine künstlerischer Laune entsprungene Genrefigur vor, zu der der berühmte Dornauszieher auf dem Kapitol Anregung gegeben haben kann. Die Behandlung spricht jedoch in ihrer Weichheit und technischen Ausführung — man vergleiche die Haare — entschieden gegen die Frühzeit, für die die Figur in Anspruch genommen ist (Frey).

S. 116 bis S. 126. Schon Clemens VII. hatte kurz vor seinem Tode Michelangelo den Auftrag gegegeben, an der Altarwand das Jüngste Gericht, an der Eingangswand den Engelssturz auszuführen. Paul III. erneuerte am 13. Oktober 1534 den Auftrag. Am 16. April 1535 geht Michelangelo an die Arbeit der Altarwand. Ein Gerüst wird errichtet, die zwei Fenster zugemauert, die Fresken Peruginos, zwei Lünetten Michelangelos übertüncht. Erst im Frühjahr 1536 kann Michelangelo mit der Malerei beginnen. Sebastiano del Piombo macht einen Bewurf zu Ölmalerei, den jedoch Michelangelo wieder herunterschlägt, um al fresco zu malen. Er arbeitet mit höchster Spannkraft. Im September 1537 weist er die Vorschläge Pietro Aretinos zurück. Im Oktober 1541 ist das Fresko fertig; am 31. fand die Enthüllung statt. Schon einer der nächstfolgenden gegenreformatorischen Päpste, Paul IV., wollte das Fresko aus Prüderie abschlagen lassen. Nur auf Drängen und Bitten der Künstler — der Maler Muziano warf sich dem Papst zu Füßen — stand er von seinem Vorhaben ab und begnügte sich damit, Hüfttücher aufmalen zu lassen. Daniele da Volterra unterzog sich dieser Arbeit und erhielt davon den Spitznamen „der Hosenmacher“. Leider ist durch diese Übermalungen — Clemens XII. ließ sie sogar wiederholen —, durch mannigfaches Reinigen und die Feuchtigkeit der Wand der Zustand des Freskos ein trostloser geworden. Nur einem sorgsamen Studium wird die Großartigkeit der Leistung offenbar. — Sicher hat dem Bilde eine außergewöhnlich tiefernste religiöse Idee zugrunde gelegen. Auch hier hat man nichts Positives zu ergründen vermocht. An früheren Darstellungen des Jüngsten Gerichts sind vor allem die des Camposanto in Pisa und die Signorellis als einflußreich zu bezeichnen. Thode (a. a. O.) sucht, nachdem er die gewaltigen Neugestaltungen Michelangelos fixiert hat — Dreizonenteilung, Erregung der nackt und stehend gegebenen Heiligen, Mitwirken der Märtyrer, Aufflug der Seligen, Absturz der Verdammten, Christus bartlos, Maria sich ängstlich an ihn schmiegend — zu konstatieren, daß Michelangelo, sich auf die Bibel stützend (Thode führt zahllose Bibelstellen an), geistig, dichterisch, schöpferisch tätig gewesen sei. „Statt die vielfache Abhängigkeit Michelangelos von Dante zu gewahren, lernen wir vielmehr die unbeirrte schöpferische Selbsttätigkeit bewundern, die ihn statt zu einem Nachahmer zu einem Rivalen des Sängers der göttlichen Komödie machte.“ Er weist ferner auf den Geist der Savonarola-Predigten und auf ein volkstümliches Drama Feo Belcaris „Rappresentazione del di del giudizio“ hin. Der große

Gedanke der furchtbaren Rache überherrscht. Gewiß hat Papst Clemens VII. einen Grundplan gegeben im Charakter der religiös-ernsten Zeit, die leicht sogar ins Philosophisch-Absurde übergeht. Drei Zonen gibt Michelangelo: oben die sieben-kirchlich-mittelalterlichen Chöre der Patriarchen, Apostel, Propheten, Kirchenväter, Märtyrer, Mönche und Jungfrauen. Die Mönche hat er, wie übrigens auch Signorelli in Orvieto, ausgelassen. Den virgines fügt er die Sibyllen bei. In der mitteren Zone sind links die aufsteigenden Seligen und rechts die von Engeln herabgestoßenen, von Teufeln ergriffenen Verdammten gegeben. In der unteren Zone ist Charon und Minos tätig.

S. 124. Der heilige Laurentius links unter Christus.

S. 125. Der heilige Sebastian in dem Chor der Märtyrer rechts.

S. 127. Wahrscheinlich zur Erinnerung an den 1539 gestorbenen Lorenzino de' Medici, der 1537 den heuchlerischen, grausamen Alessandro ermordete, und auf Bitten des Donato Gianotti für den Kardinal Ridolfi ausgeführt. Mit Gianotti führte Michelangelo Gespräche über Freiheit und Befreiung von der Tyrannengewalt. Wie bei Dante, wo Brutus und Cassius tief in die Unterwelt verdammt sind, wird die Tat an Cäsar, der doch ein großer Mann war, als ein rohes Verbrechen angesehen, während die Ermordung des brutalen Alessandro als befreiende Tat galt. Die Büste wurde von Tiberio Calcagni vollendet.

S. 128 bis S. 130. Der erste Kontrakt über die Ausführung eines Grabmals für Julius II. wurde im Frühjahr 1505 geschlossen. Über vierzig Statuen sollte es enthalten. Der Lohn war auf 10000 Dukaten festgesetzt, und fünf Jahre Arbeitszeit wurden gewährt. Es ist ein mausoleumartiges Freigrab geplant in einer eignen Kapelle. Architektonische Entwürfe werden gemacht. Durch den Neubau von S. Peter wird jedoch 1506 alles zurückgedrängt. Michelangelo, April bis Dezember 1505 in Carrara (vgl. die Anm. zu S. 88 bis S. 93), errichtet auf dem Petersplatz sein Atelier. Am 17. April 1506 verläßt er wegen Vernachlässigung Rom. Ein zweiter Kontrakt erfolgte am 6. Mai 1513 mit den Verwandten des kurz vorher gestorbenen Papstes. 16500 Dukaten soll er für das Ganze erhalten, die schon bezahlten 3500 Dukaten mitgerechnet. 1513—1515 entstehen die Figuren auf S. 88 bis S. 93. Ein dritter Kontrakt wird am 4. bis 11. Juli 1516 geschlossen mit genannter Verkleinerung auf die Hälfte. Die erste Idee zu einem Wandgrab taucht schon 1525 auf. 1530—1531 wurden neue Verhandlungen gepflogen, und am 29. April 1532 wurde ein vierter Kontrakt geschlossen. Ein Wandgrab in San Pietro in vincoli ist geplant, nachdem man an S. Maria del Popolo gedacht hatte, und Michelangelo verspricht ein neues Modell. Es ist von sechs begonnenen Statuen die Rede. Am 5. Juni erfolgt die Ratifikation des alten Kontraktes. Fra Giovanni Montorsoli wird als Mitarbeiter engagiert. Der Altar mit den Ketten Petri wird entfernt, um dem Grabmal Platz zu machen, und als Hochaltar aufgestellt. August 1532 bis Ende Juni 1533 ist Michelangelo mit ihm an der Arbeit. Dann tritt der Auftrag Pauls III. für das Jüngste Gericht dazwischen. 1537 wird erwähnt, daß Sandro Fancelli gen. Scherano an der Madonna arbeite. In einem Vertrag vom 27. Februar 1542 wird Raffael da Montelupo beauftragt, die Madonna, den Propheten und die Sibylle zu arbeiten. Er soll auch die nach dem neuen Plan beabsichtigten Gestalten der Lea (Vita activa) und Rahel (Vita contemplativa) ausführen. Die Sklaven (S. 92 u. S. 93) sind verworfen. In einem fünften Kontrakt vom 20. August 1542 wird festgesetzt, daß Michelangelo nur den Moses zu liefern habe, während dem Pietro Urbino, seinem Gehilfen, 800 Scudi, dem Raffael da Montelupo 555 Scudi für fünf Statuen ausgesetzt werden. Schließlich führte Michelangelo Lea und Rahel selbst aus. Ende 1544 ist die Architektur fertig. Der untere Teil ist offenbar die 1513/14 ausgeführte ornamentale Arbeit des Antonio del Ponte Sieve, der obere Teil von Pietro Urbino. Im Januar 1545 stellte Raffael da Montelupo die Madonna, die Sibylle und den Propheten auf und im Februar Michelangelo seine Statuen. — Die Lea und Rahel betreffenden Stellen in Dantes „Divina Commedia“ sind folgende: Im Fegefeuer XXVIII, 94 ff., erblickt Dante im Traum Lea, das werktätige Leben, blumenpflückend, während Rahel, das beschauliche Leben, in Beschauung versunken ist. Im nächsten

Gesange begegnet er der blumenpflückenden Lea auf einer Wiese, getrennt vom Styx. Diese Lea erscheint im letzten Gesang des Fegefeuers als Mathilde, eine Freundin der Beatrice, während diese, die Rahel vertretend, die Führung im Paradiese übernimmt.

S. 131 u. S. 132. Der Auftrag zu den Fresken in der von Antonio da Sangallo dem Jüngeren erbauten Capella Paolina wurde 1541 erteilt. Am 20. Juli 1542 ist Michelangelo bei der Arbeit, am 12. Juli 1545 besichtigt Paul III. die Kapelle. Damals wird das eine Fresko fertig gewesen sein. Das andere wird im März 1546 begonnen. Am 13. Oktober 1549 ist der Papst wieder in der Kapelle. 1550 sind die Fresken vollendet.

S. 133 bis S. 137. Die ersten Pläne zu einer großen Anlage des Kapitols werden 1536 gemacht. 1537 wird Michelangelo dazu herangezogen. Am 10. Dezember erhält er das römische Bürgerrecht. 1538 wird die Statue des Marc Aurel vom Lateransplatz genommen und auf dem Kapitolplatz aufgestellt; ebenso dachte man die Rossebändiger von Montecavallo dahin zu bringen. Man verlangte von Michelangelo Pläne zu einer großen Anlage, die er zuerst 1546 machte. Der Gesamtentwurf Michelangelos ist nur in dem Stich von Du Pérac von 1569 erhalten (S. 134/135). 1546 begann man mit dem Umbau des Senatorenpalastes und der Anlage der Doppeltreppe. Der Abschluß nach vorn mit der Balustrade erfolgte noch zu Michelangelos Lebzeiten. Erst nach seinem Tode wurde der Konservatorenpalast von Prospero Boccapadoli und Tommaso Cavalieri ausgeführt und 1568 vollendet, später vergrößert Giacomo del Duca das Mittelfenster. Erst 1644 beginnt man genau nach Muster des Konservatorenpalastes den gegenüberliegenden Palast, in dem sich jetzt das Kapitolinische Museum befindet.

S. 138 u. S. 139. Im Jahre 1546 war eine Konkurrenz zum Kranzgesimsabschluß des von dem damals noch lebenden Architekten Antonio da Sangallo aufgebauten Palazzo Farnese vom Papste Paul III. ausgeschrieben. Pierino del Vaga, Sebastiano del Piombo, Vasari und Michelangelo beteiligten sich daran. Michelangelo, der sorgsamst im Modell die Wirkung ausprobiert hatte, erhielt am 3. Oktober 1546 den Auftrag und vollendete es 1547. Außer dem berühmten Kranzgesims entwarf er auch das obere Geschoß des Hofes und das große Fenster über dem Hauptportal mit dem Wappen der Farnese. Auch ließ er, wie Vasari erzählt, den Farnesischen Stier, der damals gefunden wurde, im zweiten Hof aufstellen, ferner eine Brücke über den Tiber zu den Gärten der Farnese u. a. bauen. Erst um 1589 ist der Bau von Vignola und Giacomo della Porta ausgeführt.

S. 140. Diese unvollendet gebliebene Gruppe ist wahrscheinlich identisch mit einem 1550 erwähnten verhauenen Stück. Die Unterschrift ist natürlich später hinzugefügt worden. Eine andre ähnliche Gruppe, ebenfalls unvollendet, soll sich im Schlosse Palestrina befinden.

S. 141. Seit 1550 arbeitete Michelangelo an dieser Grablegung, die er für sein eignes Grabmal bestimmt hatte. Sie blieb unvollendet und wurde auch nicht aufgestellt, bis sie Cosimo III. 1722 im Dom von Florenz aufstellen ließ, wo sie leider noch steht. Sie ist unter der dunkeln Kuppel kaum zu erkennen.

S. 142 u. S. 143. Michelangelo war am 1. September 1535 zum ersten Leiter der Arbeiten am Apostolischen Palaste als Architekt, Bildhauer und Maler ernannt worden. Antonio da San Gallos Kuppelmodell verwerfend, entwirft er 1546 selbst eins. Am 1. Januar 1547 wurde er auch Architekt von St. Peter. Die Intrigen der Anhänger San Gallos und seine Feinde machen ihm viel zu schaffen. Zuerst festigt er die Pfeiler Bramantes. Auf jeden Lohn verzichtend, beginnt er 1558 mit der Ausführung des Holzmodells zur Kuppel, die 1560 fertig ist. Michelangelo hat auch die Einwölbung des südlichen Querschiffes noch besorgt. Er flankierte sie mit vier kleineren Kuppeln an Stelle der von Bramante geplanten Türme. Bei seinem Tode war der Tambour noch nicht fertig. Erst 1588—1590 wurde die Kuppel eingewölbt und die Laterne aufgesetzt. 1592 ist alles vollendet. Nach dem Plane Bramantes und Michelangelos sollte der Unterbau die Form des griechischen Kreuzes erhalten. Bedenken der Geistlichkeit veranlaßten schließlich die Anlage des Langhauses, zu der sich der Architekt Maderna nur auf Drängen des Papstes herbeiließ. Die unglückliche Barockfassade ohne organische Gliederung steht in krassem Widerspruch zu dem feinen organischen Aufbau und

dem inneren Leben der aufstrebenden Linien der Kuppel. Auch die schönen Kolonnaden Berninis vermochten nichts mehr zu ändern. Am schönsten wirkt die Kuppel, wenn wir sie von ferne, ungestört durch diese nahen Dissonanzen über der Ewigen Stadt schweben sehen (vgl. Abb. a. S. XLIX).

S. 144. Die ersten Zeichnungen Michelangelos stammen vom August 1561. Der Kontrakt war am 2. Juli abgeschlossen. Die endliche Vollendung des Tors erfolgte erst durch die Hinzufügung des mittleren Aufsatzes 1853 unter Pius IX.

S. 145 u. S. 146. Der erste Entwurf zur Umwandlung der Diokletiansthermen in die Kirche Santa Maria degli Angeli und das angrenzende Karthäuserkloster wurde 1561 angefertigt. Am 5. August war das Trepidarium der Thermen der Maria degli Angeli von Pius IV. geweiht. Es war ein Langbau mit drei Kreuzgewölben, auf jeder Seite vorliegend ein Raum. Auf der einen Seite setzte Michelangelo ein antikisierendes Portal vor. Für das Innere entwarf er ein Sakramentsziborium, welches von Jacopo del Duca gegossen werden sollte. 1563—1568 wurde der Umbau vollzogen, der jedoch infolge von Änderungen, die im XVIII. Jahrhundert vorgenommen wurden, kaum noch kenntlich ist. Nur der hundertsäulige Gartenhof, der in neuester Zeit in das Thermenmuseum umgewandelt wurde, ist noch in der ihm von Michelangelo gegebenen Gestalt erhalten.

Anhang

(Zweifelhafte Werke)

S. 149. Die Identifizierung dieser Maske mit der Jugendarbeit Michelangelos (s. Einleitg. S. XIII) ist unhaltbar, wegen der Roheit der Auffassung sowohl wie wegen des technischen Raffinements. Ein ungeübter Künstler, fast noch Knabe, konnte damals, im ausgehenden Quattrocento, unmöglich eine so raffinierte Arbeit ausführen. Es ist ein Werk des späteren Cinquecento.

S. 150 u. 151. Am 22. Mai 1501 erfolgte die erste Erklärung in betreff eines Kontraktes mit Kardinal Francesco Piccolomini zur Ausschmückung und Vollendung eines von A. Bregno begonnenen Altars im Dom von Siena mit fünfzehn Figuren, der am 5. Juni in Rom, am 19. von Michelangelo, am 25. von Jacopo Galli als Bürgen unterschrieben wurde. Der Künstler darf keine andere Aufgabe übernehmen, erhält 100 Golddukaten. Am 25. September 1504 wird der Kontrakt durch die Verwandten des Kardinals, Jacopo und Andrea Piccolomini, erneuert, am 11. Oktober unterschrieben. Michelangelo hat vier Statuen geliefert. Am 5. Dezember 1537 überträgt Antonio Maria Piccolomini die Rechte Michelangelos auf Paolo di Oliverio de' Panciatichi da Pistoja. Im Anfang der sechziger Jahre geschieht noch eine letzte Erwähnung. — Fünf der noch jetzt auf dem Altar befindlichen Gestalten werden dem Michelangelo zugeschrieben. Die zuerst gelieferten sind der von Torrigiani fast vollendete hl. Franziskas, Jakobus (S. 150), Papst Gregor und Pius (S. 151). Am meisten atmet seinen gewaltigen Geist die Gestalt des Petrus (S. 151), der schon die Fortschritte der florentinischen Epoche zeigt. 1504 begonnen, ist auch er von anderer Hand vollendet. Die Gestalten können höchstens in der Anlage von Michelangelo begonnen sein. Die Leblosigkeit der Stellungen stößt ebenso ab wie die sehr schwächliche Ausführung. Das erstere kann man einigermaßen mit der absichtlichen Anlehnung an einige Gestalten erklären, die Andrea Bregno, ein Schüler des Mino da Fiesole, schon am Altar ausgeführt hatte. Die schlechte Durchführung ist jedoch sicher die Schuld der Gehilfen, besonders des letzten von ihnen, Paolo da Pistoja, der die Figuren vollendete.

S. 152. Am 8. Januar 1544 war Cecchino Bracci, der in Freundeskreisen besonders bewunderte Sohn des von den Mediceern verbannten Zanobi Bracci, erst fünfzehnjährig gestorben. Der Neffe eines seiner wenigen Freunde, des Luigi Ricci, hatte ihn Michelangelo besonders in sein Herz geschlossen. So hat er ihm auf Wunsch des trauernden Onkels fünzig Epigramme gedichtet, wie auch andre, so Donato Giannotti und Lasca, ihm Sonette widmeten.

Ricci hat aber auch Michelangelo um einen Entwurf zu einem Grabmal gebeten. Einen solchen glaubt denn auch E. Steinmann, der das Grabmal in S. Maria in Aracoeli wieder entdeckt hat, in einer Zeichnung der Casa Buonarroti gefunden zu haben. An der Ausführung hat Michelangelo sicher keinen Anteil. Weist er doch die Bitte des Freundes, er möchte die Büste des Toten ausführen, ganz zurück, da der Tote schon zu Staub geworden wäre. Urbino scheint das Ganze vollendet zu haben. Ende 1545 scheint es fast fertig gewesen zu sein. Von den Epigrammen ist keines von Michelangelo, sondern ein lateinisches von Carlo Gondi angebracht. Näheres s. Frey, Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti LXXIII, CLXXVII u. S. 351 ff. u. Steinmann in „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, I. Jahrg., S. 963ff.

S. 153 links. Das Relief ist die direkte Nachbildung einer Kamee, die sich im Familienbesitz der Medici befand. W. Bode hat (Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen, XII, S. 167 ff.) den Beweis der Ausführung dieses Reliefs wie der verwandten, jedoch viel besser gearbeiteten Apollostatuette (S. 3) im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin durch Michelangelo zu erbringen gesucht. Schon im Vergleich zu der Berliner Statuette zeigt dieses Relief eine weichliche unmichelangeleske Bildung. Die eleganten Posen und die mageren Formen haben nichts gemein mit der Leidenschaftlichkeit der Bewegungen und der fast plumpen Massigkeit auf dem Schlachtenrelief.

S. 153 rechts. In diesem eleganten, glatt-sauber gebildeten Werke glaubt H. Thode, übrigens ganz allein, das von Michelangelo für den Prior von S. Spirito 1492 ausgeführte Holzkruzifix entdeckt zu haben. Könnte wirklich der übereifrige, tiefernste junge Künstler solch' ausdruckslos zierlich-akademisches Stück gebildet haben? Das ist das Werk einer gewandteren Zeit. Auch mit dem Quattrocento hat es nichts gemein.

S. 154. Michelangelo hat tatsächlich 1495 für Lorenzo di Pier Francesco de' Medici einen Giovannino (jugendlichen Johannes) gearbeitet. Daß wir ihn nun wirklich in der 1875 in Pisa aufgefundenen, für Berlin angekauften Statue vor uns haben, muß ich mit andern (Wölfflin, Wickhoff u. a.) unbedingt zurückweisen. Es ist schwer möglich, der Statue einen Platz in der Reihe der Jugendwerke Michelangelos anzuweisen. Im Vergleich mit den plumpen, schweren Bologneser Figuren fällt besonders die leichte Eleganz der Pose auf. Diese interessante schraubenartige Drehbewegung hat keinen Platz neben dem Bacchus, der eine derbe Bewegung, aber voll innerer Wahrheit zeigt. Die Durchbildung der Einzelheiten ist von großem technischem Raffinement, aber ohne jenen ernsten starken Realismus, der gerade die Jugendwerke Michelangelos kennzeichnet. Zur Beurteilung der Kontroversen sind besonders der Aufsatz W. Bodes im „Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen“ Bd. II (1881), S. 72ff., Wölfflin, „Die Jugendwerke des Michelangelo“ (München 1891) S. 69, und Derselbe, „Die klassische Kunst“ (3. Aufl., München 1904) S. 47 ff., zu berücksichtigen. An letztgenannter Stelle nimmt Wölfflin das Werk ohne Grund für den Neapolitaner Girolamo Santacroce (1502—1537) in Anspruch.

S. 155. Diese Antikenrestauration — nur der Torso und die Schenkel des Bacchus sind antik — ist zuerst von A. Bayersdorfer Michelangelo zugeschrieben worden. Dem muß energisch widersprochen werden. Die Rechtfertigung gegenüber der oberflächlichen Behandlung, Michelangelo habe hier Rücksicht auf den Zustand des antiken Torso genommen, ist bei einer so eigenwilligen Natur wie der Michelangelos hinfällig. Der fade Ausdruck der Gesichter, die Kraftlosigkeit der Linien und die leere Eleganz der Pose lassen eher auf einen Florentiner um 1540 schließen. Auch die dem Michelangelo zugeschriebenen Restaurationen des rechten Armes am sterbenden Gladiator und des rechten Armes am Laokoon sind nicht beglaubigt. Thode bringt diese Gruppe mit dem Giovannino (S. 154) und dem sterbenden Adonis (S. 156) zusammen. Mit gewissem Rechte. Keine der drei Figuren hat etwas gemein mit dem jugendlichen Michelangelostil. Die gewandten Bewegungen, eleganten Haltungen kann Michelangelo vor 1500 unmöglich schon beherrscht haben. Das sind, wie Wölfflin richtig sagt, Motive des reinen Cinquecento, das leicht schon an Manierismus streift. Wie mühsam hat er damals (1494) seine Formen gebildet, wie eckig und hart sind die Contraposte noch bis zum David — und beim Giovannini

solche leichte flüssige Bewegung. Der Ampelos am Bacchus ist gegenüber dem Cupido-London von gleichfalls bedeutend fortgeschrittener Eleganz.

S. 156. Diese schwächliche Arbeit eines raffinierten Manieristen wurde für ein von Michelangelo begonnenes, von andrer Hand vollendetes Werk gehalten. Man glaubte in ihr einen der Besiegten zu Füßen der Viktorien am Grabe Julius' II. vor sich zu haben.

S. 157 u. S. 158. Beide Wachsgruppen sind zweifelhaft. Die a. S. 157 soll das Modell zu einer Gruppe Herkules und Cacus sein, die im Oktober 1525 Michelangelo in Auftrag gegeben war. Die Ausführung erfolgte nicht. Neue Verhandlungen traten ein, und am 22. August 1522 erklärte Michelangelo, daß er die Gruppe von Simson und den Philistern ausführen wolle, wozu die a. S. 158 abgebildete Gruppe das angebliche Modell ist. Die häufige Wiederkehr der Gruppe auf Bildern (zum Beispiel auf dem Bethlehemitischen Kindermord von Daniele da Volterra in der Tribuna der Uffizien in Florenz) spricht jedoch dafür, daß zum mindesten ein echtes Modell Michelangelos vorhanden war. Auch diese Gruppe wurde nicht ausgeführt, und der Auftrag wurde an Baccio Bandinelli weitergegeben, dessen schwächliche Gruppe Herkules und Cacus noch jetzt vor dem Signorenpalast in Florenz steht (vgl. d. Abb. a. S. XVII).

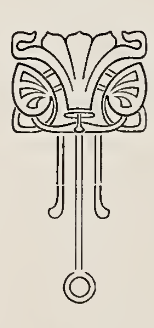
S. 159. Die zierliche Zeichnung und die dürftige Formgebung machen die Behauptung, dies wäre ein Jugendwerk Michelangelos, hinfällig.

S. 160. Auch diese Madonna kann unmöglich ein eigenhändiges Werk Michelangelos sein. Im Johannesknaben wie in der Maria klingt die Brügger Madonna (S. 17) nach, so daß man das Werk in die Jahre bis 1506 setzen muß. Als Autor kommt Francesco Granacci, der mit Michelangelo intim befreundet war, in Betracht. Am meisten sprechen gegen Michelangelo die mangelhafte Zeichnung besonders in den Silhouetten der nackten Körperteile, ferner das Fehlen jeder wirklich plastischen Herausbildung. Die Falten sind im Vergleiche zu der Doni- und Brügger Madonna mager und hart. Es fehlt eine energische Belebung der Gruppe, die mühselig zusammengebaut ist. Auch die spitze Zeichnung der Haare widerspricht Michelangelos Manier.

S. 161. Vielleicht eine Kopie der Leda, die Michelangelo 1529 von Alfonso von Ferrara in Auftrag erhielt. Da der 1530 vom Herzog abgesandte Bote sich unverschämt benahm, lieferte Michelangelo das Gemälde nicht ab, sondern schenkte es seinem Gehilfen Antonio Mini, der es bald darauf nach Frankreich verkaufte.

S. 164. Der hier abgebildete ursprüngliche Rahmen des in den Uffizien befindlichen Bildes ward (vgl. Elfried Bock, Florentinische und Venezianische Bilderrahmen, München 1902, S. 78), nachdem er bis vor etwa einem Jahrzehnt ein Tondo Lorenzos di Credi eingeschlossen hatte, eine Zeitlang im Magazin der genannten Galerie aufbewahrt und ist erst im Jahre 1905 wieder mit dem Tondo Michelangelos vereinigt worden.

S. 181. Diesen Adler soll Michelangelo während seines ersten Aufenthaltes in Bologna ausgeführt haben. Die Oberflächlichkeit der Ausführung spricht durchaus gegen den jungen Michelangelo, der sicher nicht versäumt hätte, auch hier sein Streben nach Realismus zu befriedigen.



Verzeichnis verloren gegangener Werke Michelangelos

Um 1489. Farbige Kopie nach Schongauers Stich der Versuchung des heiligen Antonius.

1492. Holzkruzifix für den Prior von S. Spirito. (Vgl. S. 153 rechts.)

1495. Giovannino für Lorenzo di Pier Francesco de' Medici. (Vgl. S. 154.)

Um 1495. Statue des Herkules, vier Ellen hoch, im Hofe des Palazzo Strozzi aufgestellt. Sie wurde von Filippo Strozzi 1524 an Giovanni Battista della Palla, den Unterhändler Franz' I. von Frankreich, verkauft und stand bis 1731 im Jardin de l'Estang in Fontainebleau. (Vgl. Anm. zu S. 3.)

1496. Schlafender Amor. (Vgl. S. XV d. Einleitg.)

1497. Karton zur Stigmatisation des heiligen Franziskus für S. Pietro in Montorio in Rom. Nach Vasari soll ein Dilettant, der Barbier des Kardinals Riario, die Ausführung unternommen haben.

1502—1508. David von Bronze für den Marschall Pierre de Rohan. Modell dazu im Museo Buonarroti. (Vgl. Anm. zu S. 11.)

1504—1506. Der Karton der Schlacht bei Cascina. Am 14. August 1504 erhielt Michelangelo den Auftrag, die andre Wand des großen Ratssaales in Florenz — am 28. Februar hatte Leonardo schon das Gerüst zu seinem Fresko errichten lassen — mit einem Gemälde zu schmücken. 3000 Dukaten sind der Lohn. Am 31. Oktober wird das Papier zum Karton, am 31. Dezember das Zusammenleimen bezahlt. Am 25. Februar erhält Michelangelo 250 Lire für den Karton bezahlt. Im März wird er nach Rom berufen. Nach einem Brief Michelangelos an Fattucci war er damals fertig, aber anderseits spricht Condivi, der doch ganz nach des Meisters Angaben schreibt, daß er nach seiner Rückkehr von Rom (17. April) daran gearbeitet hätte. 1507 ist der Karton in den Ratssaal gebracht worden. Später ist er wahrscheinlich von den kopierenden Künstlern zerstückelt worden. Ob Bandinelli, wie Vasari erzählt, der Unhold war, ist nicht kontrollierbar. Stücke des Kartons sollen sich in Villa Vecchietti bei Florenz (1584), bei Uberto Strozzi in Mantua (1575) — für diese, die noch 1604 dort waren, gibt Rubens' „Taufe Christi", gemalt für die Jesuitenkirche in Mantua, jetzt im Antwerpener Museum (Abb. „Klassiker der Kunst" Bd. V, S. 22) beste Auskunft — befunden haben, endlich zwei in Turin. Thode glaubt nach einer Beschreibung von 1635 zwei Hintergrundsfiguren und die Kletterer zu erkennen. Als das wichtigste Stück, uns ein Bild von dem Karton zu geben, hat immer noch das Clair-obscur beim Grafen Leicester in Holkham zu gelten, da die Skizze in der Albertina Abb. a. S. XX) leider nicht mehr als echt gelten kann. Ob sie nach dem Karton entworfen ist, kann eine Nachprüfung der darin auch mitgezeichneten Wand in ihren Verhältnissen zu den Dimensionen des Ratssaales ergeben. Auch eine sehr verwischte Kohleskizze in den Uffizien ist zum mindesten zweifelhaft. Die a. S. XXII—XXV abgebildeten Stiche, ferner ein flüchtiger Entwurf zu einer Reitergruppe im Hintergrund einer Zeichnung im British Museum (Frey, Taf. 13 a) geben allein sicheren Anhalt. Unter den als Studien bezeichneten Zeichnungen Michelangelos muß noch Sichtung gehalten werden.

1506—1507. Bronzestatue Julius' II. in Bologna. Am 21. November 1506 schrieb der Kardinal von Pavia an die Signoria von Florenz, sie möge Michelangelo nach Bologna, wo der Papst als Sieger über die Bentivoglio weilte, senden; am 27. November reist Michelangelo mit Empfehlungen Soderinis nach dort. Er erhält vom Papst den Auftrag, eine Bronzestatue von ihm, 7 Ellen hoch, zu machen. 1000 Dukaten ist der Lohn. Lapo d'Antonio Lapi und Bronzegießer Lodovico Lotti läßt Michelangelo aus Florenz kommen, schickt sie jedoch bald wieder fort. Am 28. Januar 1507 besucht ihn der Papst im Atelier; am 28. April ist die Wachsfigur fertig. Nachdem der Guß mit Hilfe des Bernardino d'Antonio del Ponte beim zweitenmal gelungen, kehrt letzterer am 9. Juli nach Florenz zurück. Dann folgt die Ziselierung. Am 21. Februar 1508 ist die 5 Ellen hohe Statue in einer Nische über dem Portal von S. Petronio aufgestellt. Der Papst war sitzend auf der Kathedra dargestellt, die Linke mit den Schlüsseln auf dem Knie, die Rechte segnend erhoben, wie die Novacula-Chronik berichtet. Jede sichere Vorstellung der Statue ist verloren, da sie am 30. Dezember 1511 bei der Rückkehr der Bentivoglio herabgerissen wurde. Die Statue wurde an Alfonso I. von Ferrara als Metall verkauft und mit Ausnahme des Kopfes zum Kanonenguß verwendet. Noch 1625 stand eine Kanone „Julia" im Kastell von Ferrara.

1516—1520. Fassade von S. Lorenzo. Zuerst war Giuliano da Sangallo von Leo X. beauftragt (sechs Zeichnungen). Im September 1516 bietet sich Michelangelo an und erhält den Auftrag, mit Baccio d'Agnolo ein Modell zu fertigen. Am 5. Dezember macht er einen Entwurf und bestellt den Marmor. Zehn Statuen und Bronzereliefs sollen die Fassade schmücken. Erst Mitte Dezember 1517 hat er mit Pietro Urbino das Modell vollendet, nachdem er das Baccios verworfen hat, und sendet es nach Rom. Am 19. Januar 1518 wird der Kontrakt geschlossen auf 40000 Dukaten Kosten und acht Jahre Arbeitszeit. Der Plan ist: drei Stockwerke, unten drei Portale, acht Säulen und vier Statuen; das zweite Stockwerk Pilaster und vier sitzende Bronzestatuen; das dritte Stockwerk mit vier Marmorstatuen in Tabernakeln. Dazu immer an jeder Seite je eine Statue in jedem Stockwerk. Ganz oben sieben Marmorreliefs im Giebel. Die unglückselige Idee der Mediceer, ihre Marmorbrüche in Pietrasanta dabei zu verwerten, tritt hindernd dazwischen. Es muß erst eine Straße erbaut werden. Im Jahre 1519 treffen Sendungen aus Pietrasanta und Carrara ein. Anfang 1520 beginnen Verhandlungen über Lösung des Vertrages, was am 10. März endgültig stattfindet. Die Domopera übernimmt die Marmorblöcke. Nach Zeichnungen lassen sich drei verschiedene Entwürfe, abgesehen von ersten ungenauen Skizzen, feststellen. Zuerst Fassade mit Attika über Erdgeschoß und erhöhtem Mittelgeschoß. Auf dem zweiten Plan gibt Michelangelo die Erhöhung des Mittelgeschosses auf. Ueber dem Untergeschoß eine Attika und ein Piedestal zu dem Obergeschoß. Diese Doppelzone gibt Michelangelo auf dem dritten Entwurf, dem eignen Modell, auf und dafür nur eine Attika. Hier haben H. v. Geymüllers Forschungen Klärung gebracht (vgl. seine Schlußlieferung des San-Giorgio-Werkes: Michelangelo als Architekt). Die wichtigen Zeichnungen finden sich fast sämtlich in Casa Buonarroti. (Zu 1. Frey, Taf. 29, 96a u. b; zu 2. Frey, Taf. 30.)

1550. S. Giovanni dei Fiorentini. 1550 erhielt Michelangelo zuerst den Auftrag, diese von Jacopo Sansovino angelegte, von Antonio da Sangallo fortgeführte Kirche aufzubauen. Es soll eine mächtige Rotunde werden, ein glänzender Bau, wie ihn Griechen und Römer nicht gemacht. Erst Giacomo della Porta hat ihn 1588 aufgeführt.

14. Dezember 1521. Martello Varj, einer der Besteller der Christusstatue in S. Maria sopra Minerva in Rom (S. 98) erbittet die Ausführung einer in der Werkstatt in Rom befindlichen Christusstatue, die wegen einer schwarzen Ader im Gesicht unvollendet gelassen worden war. Sie war zuerst für die Kirche bestimmt gewesen. Im Januar 1522 erhielt sie Varj zum Geschenk.

Herbst 1530. Statue eines Apollo für Baccio Valori, wurde lange mit der neuerdings als David erkannten Statue im Museo nazionale in Florenz (S. 114) identifiziert.

1531. Michelangelo entwirft den Karton zu einem ‚Noli me tangere' für den Erzbischof von Capua, dann eine Venus mit Amor für Bartolommeo Bettini; beide wurden von Jacopo da Pontormo ausgeführt.

1537. Modell zu einem Salzfaß in Silber mit Tierfüßen, Festons, Masken und Reliefs für Girolamo Staccoli, den Agenten des Herzogs von Urbino.

1560. Michelangelo schenkt das Wachsmodell zu einer Gruppe des Herkules mit Antäus dem Leone Leoni.

Im Inventar des Nachlasses wurden u. a. genannt: der Karton zu einer Pietà mit neun Figuren (vgl. S. 87), ein Karton zu Christus und Maria, eine große Figur, drei Figuren und zwei Putten, eine angefangene Statue, d. h. ein Petrus, eine angefangene Pietà (vgl. S. 140 u. S. 141), eine kleine Christusstatue, ähnlich der in S. Maria sopra Minerva (S. 98), endlich die Viktoria (vgl. S. 99).

Von den Entwürfen, die Michelangelo andern Künstlern, wie dem Bugiardini (zu dem Martyrium der hl. Katharina in Florenz, S. Maria Novella), ferner dem Sebastian del Piombo (zu dessen Pietà in Petersburg, der Auferweckung des Lazarus in London, Nationalgalerie u. a.) und dem Pontormo geliefert hat, verzichten wir, ebenso darauf, von den Zeichnungen ein Verzeichnis zu geben. Thode (Kritische Untersuchungen) vermittelt das ausführliche Material, aber eine genaue Kritik tut da überall noch not.



Adler. Dekorative Skulptur am Palazzo communale zu Bologna.
Angeblich von Michelangelo.



Chronologisches Verzeichnis der Werke

Zweifelhafte Werke, deren Entstehungszeit unbekannt ist:

Ortsregister der Werke



Systematisches Verzeichnis der Werke

I. Gemälde: 1. Tafelbilder, 2. Fresken — II. Skulpturen — III. Architektonische Schöpfungen

II. Skulpturen

III. Architektonische Schöpfungen

Florenz:

Rom

